



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

## AMOR Y PASION EN LAS TRISTANAS DE GALDOS Y BUÑUEL

(Confluencias y divergencias del relato novelesco  
y fílmico a través del análisis de un personaje  
literario)

T E S I S

Que para obtener el título de  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPANICAS

p r e s e n t a:

SILVIA DIAZ CORIA AGUILAR

ASESOR: DR. RAMON MORENO RODRIGUEZ



México, D. F.

2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Hugo, quien, también, se  
embarcó, en la aventura por ir  
tras las señas de identidad de las  
Tristanas desde su gestación hasta  
el engorroso parto.*

*A la invaluable asesoría de Ramón, quien con su ecuanimidad y agudas observaciones posibilitó que este trabajo llegara a su fin.*

*A Manolo, Alma, Ana Laura y Roberto, que al igual que yo se embarcaron en este viaje tan lleno de dudas, accidentes y hallazgos.*

**Amor y pasión en las Tristanas de Galdós y Buñuel**  
(Confluencias y divergencias del relato novelesco y fílmico a  
través del análisis de un personaje literario)

## ÍNDICE:

Introducción .....	8
Capítulo I	
<i>El mundo de Tristana</i> .....	18
▪ Realidad .....	20
▪ Tierra sin pan .....	40
Capítulo II	
<i>Tristana y el mundo de las pasiones</i> .....	47
▪ Lo prohibido .....	49
▪ La joven .....	61
Capítulo III	
<i>La metamorfosis de Tristana</i> .....	75
▪ Cual muñeca rota .....	76
▪ La incógnita .....	87
▪ El ángel exterminador .....	101
Conclusión .....	112
Bibliografía .....	116

## INTRODUCCIÓN

El interés que despierta en mí la obra de Galdós se debe al gusto que siento por la novela del siglo XIX en general y a la un tanto conflictiva atracción que despierta en mí el mundo hispánico. Por otro lado, la relación entre el cine y la literatura también forma parte de las cosas que más me inquietan de la cultura de nuestro tiempo. Así que, quizá llevada por un ascendente atávico, el día que por primera vez vi una película de Buñuel —ni más ni menos que *Viridiana*— me atrapó por completo la atmósfera creada por el director aragonés, la cual me pareció tremendamente hispana y me remitía misteriosamente a Galdós. En aquel entonces sólo conocía las dos obras más populares del novelista: *Doña Perfecta* y *Marianela*, y, sin saber cómo, encontraba sus ecos en esta película. Ese algo que no pude explicarme en aquel momento, entre otras cosas, me ha llevado a escribir el presente trabajo.

Para hacer un estudio que vinculara a Galdós y Buñuel y que la vez penetrara en la relación entre el cine y literatura no había más que remitirse a las dos películas que se basan directamente en las novelas homónimas del autor canario: *Nazarín* y *Tristana* o bien tomar en cuenta obras que han recibido influencias galdosianas como *Viridiana*, que efectivamente es deudora de *Halma* y *Los olvidados*, que debe mucho a la concepción del mundo de los miserables a *Misericordia*. Escogí *Tristana* porque constituye un caso peculiar dentro del ríspido asunto de la relación cine-literatura. En tanto que *Nazarín*, responde más claramente a los modelos de la adaptación cinematográfica convencional, *Tristana* cuenta con elementos que la distancian del material original, pero sin provocar un divorcio completo. Para zanjar el problema que conduce a la competencia entre la literatura y el cine —que consiste en evaluar la adaptación cinematográfica de acuerdo con el original en que se basó, o bien en llevar el asunto al análisis de los

elementos formales– decidí tomar como punto de partida la visión que tienen ambos autores sobre la mujer.

El caso ha consistido en analizar a ambas Tristanas como personajes de ficción que comparten rasgos comunes pero que pertenecen a dos estilos narrativos y expositivos distintos; el realismo, por un lado, y el surrealismo por el otro. De acuerdo con la propuesta de Galdós, sería imposible imaginarnos a una Tristana, con toda su complejidad psicológica, interpretada por una actriz como Catherine Deneuve, que además de no corresponder físicamente a las características del personaje literario, pues es eminentemente francesa, funge más bien como una presencia fría y misteriosa. Tan sólo con la elección de la actriz, Buñuel consiguió que el personaje realista de Galdós se trocara en un ente simbólico. Para entender los motivos de ambos autores al concebir a sus respectivos personajes, es necesario tomar en cuenta el trasfondo de sus intenciones creadoras. En el caso de Galdós estamos hablando de un narrador que se dirigía al gran público (la pequeña burguesía española que consumía la literatura para distraerse y que convirtió a la novela en el género más popular de la segunda mitad del siglo XIX) con el fin de lograr que se viera reflejado en sus historias y de ellas tomara una crítica y hasta una enseñanza. Buñuel, en cambio, utilizó casi siempre el medio de expresión cinematográfica con un fin provocador y polemista. No se dirigía al gran público, pese a trabajar para la gran industria fílmica. A excepción de buena parte de sus películas mexicanas, elaboradas con fines más comerciales y menos “excluyentes”, su cine estaba destinado preferentemente a los festivales de cine, la crítica cinematográfica de vanguardia y a pequeños grupos de espectadores de formación universitaria, en su mayoría europeos. Con estos antecedentes, la aparición de la *Tristana* de Buñuel a principios de la década de 1970 suscitó una competencia entre el prestigio del director de cine y la ya legendaria pero polémica reputación de Galdós. En muchos aspectos, podía parecer el enfrentamiento entre la visión europea, moderna y aparentemente cosmopolita de Buñuel y la narrativa



fuertemente local e hispánica de Galdós, quien, por cierto, era repudiado simultáneamente por muchos de los jóvenes escritores españoles por considerarlo un símbolo del pasado: "don Benito, el garbancero", como alguna vez le designara el irreverente Valle-Inclán.

Al emprender el presente estudio, tenía la idea de que la película había generalizado un prejuicio en contra de la *Tristana* de Galdós y que había acentuado el desprecio hacia ella, pero me encontré con la sorpresa de que la película de hecho contribuyó a reavivar paulatinamente el interés por la novela en los círculos académicos y que en la actualidad se trata de una de las obras más estudiadas de Galdós. Aún así, no deja de ser polémico el asunto de la relación cine-literatura, en buena medida generado por las filiaciones personales de quien hace la crítica. Como muestra de ello, a continuación expondré algunos ejemplos de los comentarios que suscitó el estreno de *Tristana*, entre los cuales encontramos la furiosa réplica de una lectora galdosiana como Pilar de Cuadra:

*[...] tampoco el idilio de Horacio y Tristana está bien reflejado, pero lo que nos pasma es ese Saturno que don Benito no sacó del Hospicio sino para jugar, y que Buñuel se saca de la manga para que obtenga unos favores exhibicionistas de Tristana que están lejos de ser posibles en la personalidad que Galdós dio a su protagonista. [...] Porque esa mujer que aparece en la película de Buñuel no es Tristana. [...] Nos choca que Buñuel, un hombre en todo tan europeo y moderno, nos haya retratado una Tristana únicamente guapa, que al perder un miembro, lo pierde todo y se hace mala, desvergonzada. [...] Ese final no es galdosiano, sino folletinesco. De parecerlo, libra a la película el talento de Buñuel. ¿Por qué se ha cambiado en el film lo grande, lo bello, lo religioso, y eso es precisamente, lo único distinto? De vivir Galdós, no lo hubiera consentido.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Testimonio citado en Luis Buñuel, *Tristana*. Textos de Arnau Olivar y Enric Ripoll Freixes. Barcelona, Aymá, 1971 (Voz e Imagen # 24).

Por su parte, críticos de cine como Francisco Aranda afirmaban que las versiones cinematográficas de *Nazarín* y *Tristana* eran mejores que las obras originales; para Víctor Fuentes, la película poseía mayor coherencia y unidad estructural que la novela; André Cornand decía desdeñosamente que la novela era un “melodrama burgués”, a diferencia de la película, y Sánchez Vidal opinaba que *Tristana* era una de las obras más endebles de Galdós, y que Buñuel consiguió con ella una de sus películas más completas, redimiendo de paso a la novela. El propio Buñuel dijo que a él sólo le había interesado el tema de la pierna, pues se trataba de una de las peores novelas de Galdós, del género “te amo, pichoncita mía”. En tanto encontramos en una auténtica encrucijada al literato J. M. Alonso Ibarrola, quien intentando advertir sobre el resultado infructuoso de la polémica entre galdosianos y buñuelianos, delata que para él sólo puede haber una subordinación del cine frente a la literatura:

*De todos modos sería labor inútil intentar desentrañar lo que verdaderamente Don Benito Pérez Galdós quiso decir, exponer, retratar y denunciar en su Tristana, si con ello creemos que con ello vamos a dar con la clave del filme. En este sentido la polémica, las reticencias y denuncias de los “galdosianos” resultan de más [...] Porque la Tristana de Buñuel es una cosa completamente diversa a la novela, y uno llega a preguntarse por qué los realizadores cinematográficos se molestan en adquirir opciones de obras literarias, cuando después tan pronto las abandonan para seguir sus propios impulsos creacionales.<sup>2</sup>*

Fomo parte de una generación que indiscutiblemente ha sido persuadida o enajenada por los medios masivos de comunicación: cine, televisión, historietas y radio. Ahora bien, el nivel de persuasión del primero, indiscutiblemente, supera con creces a todos los demás. Hay una explicación sencilla al respecto: cierto tipo de cine constituye una expresión artística legítima, aunque la mayoría de sus

---

<sup>2</sup> J. M. Alonso Ibarrola, “Don Benito Pérez Galdós y el cine”, en *Cuadernos hispanoamericanos* Madrid, 1970-1971, # 250-252, p. 656.

géneros tengan meros fines de entretenimiento, divulgación o difusión. Cuando hablamos de cine aludimos a la ficción, sin tomar en cuenta el género documental. Este cine de ficción, cuyos orígenes se remontan hasta la imaginería de Meliès, es el que ha sido portavoz de la ilusión: de ese algo que Sartre definía como “una presencia sospechosa que nace en medio de la oscuridad”.

El cine es un arte sintético y nuevo que apenas tiene poco más de cien años. En sus inicios manifestó una clara dependencia hacia el teatro, pues no contaba con un lenguaje propio; para desarrollarlo tuvo que recurrir, además del arte escénico, a la plástica y a la narrativa literaria. Ésta última ha jugado un papel muy importante no sólo durante la génesis del lenguaje cinematográfico, sino en todo su desenvolvimiento posterior. La narrativa, principalmente la novela, ha quedado asociada con la adaptación cinematográfica. El cine requiere de historias para entretener, persuadir y atrapar la atención de sus espectadores, y la literatura cuenta con una arsenal de relatos magistrales a los que se puede echar mano, desde las grandes épicas de Homero hasta las fantasías futuristas de Julio Verne. Cuando aún el lenguaje cinematográfico no había alcanzado su nivel de maduración, la literatura no sólo era vista como una fuente abastecedora de hechos fabulosos aptos para crear el mundo de la ilusión cinematográfica, sino como una vehículo para alcanzar prestigio como expresión cultural, puesto que, en sus inicios, el cine no podía considerarse sino como otra variante del entretenimiento circense. El cine acabó siendo deudor de la narrativa, no tanto por las historias de las que se alimentaba, sino por los aspectos formales que dieron sentido a su lenguaje. La novela y el cine tienen en común, con sus respectivos estilos y formas de abordar la realidad, el elemento narrativo, aunque la primera discorra y la segunda sintetiche.

El poeta y dramaturgo cubano Antón Arrufat explicaba, en una ponencia dedicada a la relación entre cine y literatura, que para él el contacto con *Tristana* hizo que se le volviera más persistente la preocupación por la querrela entre estos dos lenguajes de la ficción. Por una parte estaba la expresión cinematográfica

como un hecho “vivo y autónomo” y, por otra, la existencia del texto de Galdós, que presentaba la misma cualidad. La película de Buñuel, “poderosa y creadora”, no hacía olvidar a Galdós. Había la persistencia de un diálogo entre película y novela y, luego entonces, era posible formular la siguiente pregunta: “¿Existe el cine como lenguaje artístico propio? ¿Por qué *Tristana* de Buñuel no alcanzaba a ser completamente libre? ¿Por qué parecía existir la persistencia de una sumisión hacia la literatura? ¿Por qué Buñuel aceptaba correr el riesgo de castrar su propio medio de expresión? ¿Por qué hay tanto interés del cine hacia la novela?”<sup>3</sup>

Ahora bien, Buñuel procedió, como muchos directores de cine, a hacer su propia lectura de la novela *Tristana*, pero al explicar los metaobjetivos del personaje de Tristana a partir de sus deseos inconscientes, no sólo modificó considerablemente el argumento original, sino que aportó su propia visión del mundo, manifiesta en muchos otros de sus filmes. *Tristana* es una película autoral, sin dejar de ser una adaptación e interpretación de la novela. La mejor manera de despachar este asunto consistiría en decir que se trata de una versión libre de la novela galdosiana. Sin embargo, las interpretaciones libres son muy recurrentes, y no necesariamente distinguen a quien las realiza como un *autor*, esto es, como alguien que desarrolla propuestas estéticas válidas y que es capaz de aportar con ellas su propia visión del mundo, y Buñuel se valió del personaje de Tristana para expresar su cosmovisión cristiana, influida siempre por conceptos como la tentación, el deseo, el castigo y la culpa.

*Tristana*/film resulta ser un ejemplo muy interesante porque se trata de una adaptación extraordinaria; porque en ella Buñuel desarrolla su propia visión autoral sin dejar de lado el espíritu de Galdós. Habrá quien, como Ibarrola, cuestione a Buñuel haberse basado en Galdós si finalmente iba a decir lo que le viniera en gana, pero pensar de ese modo, nos llevaría a creer que al cine sólo le

---

<sup>3</sup> Antón Arrufat, “Del discurso sumergido a la imagen filmica”. Conferencia presentada en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas, 1997.

interesa la literatura como fuente proveedora de historias y acabar reduciendo esta relación al uso más común que desde sus orígenes se le ha conferido a la literatura. Hay que pensar que Buñuel se siente tentado a traducir a la novela en imágenes — de la misma manera que lo experimenta todo lector de ficciones que haya crecido con el cinematógrafo —, pero que a su vez es capaz de trascender los límites que le impone el discurso de un autor realista de un momento histórico completamente distinto del suyo. Ahora bien, si Buñuel trae a su presente la temática de *Tristana*, es porque en ella interpreta momentos esenciales que cobran valor en su presente. La identificación con Galdós se debe a que en la obra de este autor Buñuel podía encontrar las obsesiones que tanto le aquejaban, y que consideraba comunes al espíritu español:

*Los dos sentimientos básicos de mi infancia, que perduraron bien entrada la adolescencia, fueron los de un profundo erotismo, al principio sublimados en una gran fe religiosa, y una permanente conciencia de la muerte. Nos llevaría muy lejos analizar aquí las razones. Baste decir que yo no era una excepción entre mis compatriotas, pues se trata de dos características muy españolas, y nuestro arte, exponente del espíritu español, ha estado impregnado de estos dos sentimientos.*<sup>4</sup>

Para situar a Galdós dentro de su proceso creativo voy a basarme en la propuesta de Joaquín Casualdero, quien clasifica a *Tristana* dentro del periodo denominado “la materia y el espíritu”, el cual incluye a *Fortunata y Jacinta*, *Muau*, *La incóginita*, *Torquemada en la hoguera*, *Realidad* y *Ángel Guerra*.<sup>5</sup> Casualdero nos aclara que, durante este periodo, Galdós no renegó del naturalismo sino que llegó a superarlo, al no dedicarse meramente a descifrar los hechos, sino a intuirlos y a preocuparse más por la exploración psicológica de los personajes. De entonces en adelante, sus personajes dejaron de representar abstracciones o tipos nacionales para convertirse en símbolos.

---

<sup>4</sup> Buñuel citado por Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca Dañí: El enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988, p. 19

Cabe hacer un breve paréntesis para exponer cuál era la postura de Galdós como autor naturalista. Él comenzó siendo un autor de tesis: *Doña Perfecta* encarna una idea; luego le sigue el periodo que dedicó a la historia, representado por sus *Episodios Nacionales*; las *Novelas contemporáneas* constituyen su etapa de mayor madurez creadora, y dentro de ellas Casaldüero distingue el grupo de las plenamente naturalistas (*La desheredada*, *El doctor centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*). Estas obras expresan la posición o principios teóricos de Galdós como autor realista, mismos que ya no abandonaría, aunque su obra siguió una evolución que lo llevó hacia otros terrenos estilísticos. En el discurso que dio ante la Real Academia de la Lengua, se cifra toda su postura autoral:

*Imagen de la vida es la Novela, y el Arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos construye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.<sup>6</sup>*

Casaldüero nos dice que el naturalismo de Galdós fue esencial para que el autor explorara su sociedad a través del conflicto entre imaginación y realidad. Su observación sociológica persiguió el objetivo de despertar a su país, impedirle que siguiera soñando para poder entrar al mundo de la realidad; instarlo a abandonar sus delirios de grandeza y dedicarse al trabajo paciente; transformar su ferviente culto a la gloria y el heroísmo en orgullo por el estudio y el trabajo; en pocas palabras, convencer a su sociedad de dejar de idealizar Dulcineas y centrar su atención en las realidades cotidianas.

<sup>5</sup> Joaquín Casaldüero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid, Gredos, 1970, p. 92.

<sup>6</sup> Benito Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid, Estudio Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1897, p. 5.

Por su parte, Buñuel filma *Tristana* durante su etapa plenamente autoral. Es en ella donde mejor se autoafirma y logra manifestar sus obsesiones y preocupaciones personales gracias a la libertad proporcionada por la producción. Este periodo iricia con *Viridiana* y finaliza con su última película: *Ese obscuro objeto del deseo*. Para ser justos, habría que aclarar que en realidad Buñuel sólo retomó la vena autoral que había enunciado al inicio de su carrera cinematográfica con *El perro andaluz* y *La edad de oro*, etapa en la que había dejado ver su adscripción al surrealismo, lo absurdo y la crítica anticlerical, temas que tanto llegaron a caracterizar el conjunto de su obra.

Buñuel intentó expresarse originalmente a través de la literatura, pero al no sentirse suficientemente a gusto con lo que hacía tuvo que refugiarse en el cine, donde terminó encontrando el medio idóneo para externar su concepción de la realidad a través del surrealismo:

*El surrealismo no hace más que animar la realidad corriente con toda clase de símbolos ocultos, de vida extraña yacente en el fondo de nuestra subconciencia [...] está tan cerca de las fuentes primeras de la vida, del salvaje y el niño. Es una realidad auténtica sin deformaciones a posteriori.*<sup>7</sup>

He centrado el presente trabajo en el análisis del personaje de *Tristana*, desde la perspectiva de sus pasiones, con el fin de aproximarme al discurso que proponen ambos autores. Primero abordé el mundo que circunscribe a las protagonistas; acaso parecerá que privilegio el de la *Tristana*/novela, pero he tomado en cuenta la creación galdosiana como lógico punto de partida, y, además, el discurso de su autor exige conocer las circunstancias histórico-sociales que condicionarán el destino de su protagonista. Ahora bien, aunque las circunstancias históricas sean distintas en ambos casos, explicar el mundo de la primera significa explicar el de la segunda, porque, aun con casi medio siglo de distancia entre la

<sup>7</sup> Buñuel, citado por Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 197.

historia de una y la de otra, las circunstancias sociales de la mujer española no habían cambiado gran cosa. A su vez, el carácter histórico-social de la *Tristana*/película permite hacer una interpretación simbólica del relato en varios de sus niveles de lectura. El segundo capítulo lo dedico a analizar ambos personajes desde el desenvolvimiento de sus pasiones para encontrar las diferencias psicológicas y volitivas entre uno y otro. Finalmente, el tercer capítulo se centra en la metamorfosis que sufrieron ambas protagonistas como resultado de la muerte o persistencia de sus pasiones, aunque el subcapítulo “La muñeca rota” sea una digresión que explica porqué Tristana estaba destinada a fracasar psicológica y socialmente en sus intentos de emancipación, y, por tanto, expone el sustrato de su metamorfosis.

Es importante señalar que mi punto de partida para abordar el tema de las pasiones no han sido fuentes primarias como Spinoza, Descartes, Kant o Hegel, sino que más bien opté por aquellas que sistematizan la concepción de estos autores, especialmente las del catedrático de La Sorbona, Jerome-Antoine Rony, con su libro *Las pasiones*. Esta referencia me fue muy útil para poder comprender el desenvolvimiento de dos protagonistas que quieren optar por un estilo de vida original y que no guarda conexión con el mundo que las rodea. Pude apoyarme en esta fuente porque ofrece una definición estrecha del concepto de la pasión, toma en cuenta las perspectivas tanto filosóficas como psicológicas, y, sobre todo, no pierde de vista la gran aportación que la literatura ha hecho en este terreno de la filosofía moral, tanto en los aspectos descriptivos de la fenomenología pasional como en el de la lúcida lectura que la pasión sublimada aporta a la realidad.



## EL MUNDO DE TRISTANA

En el discurso que pronunció Galdós ante la Academia de la Lengua, cuyo título es “La sociedad como realidad novelable” expone la visión que tiene sobre la sociedad de su tiempo, y la concibe inscrita en una especie de disolución, esto es, para Galdós el momento histórico de él y sus contemporáneos españoles resultaba demasiado confuso, pues carecía de la unidad de la que gozaba en otro tiempo: “en esta muchedumbre consternada, que inventa mil artificios para ocultarse su propia tristeza, se advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia, y que habían llegado hasta muy cerca de nosotros con organización potente.”<sup>8</sup> Esta indefinición de la clase media española del siglo XIX, en donde conviven aristócratas pauperizados y miembros del pueblo que van ascendiendo a través de la educación y de la riqueza, entre otras cosas, fueron la materia en la que trabajó para construir sus ficciones. Por tal razón, el presente capítulo tendrá por fin desentrañar esa expresión referencial tan patente en la obra galdosiana. ¿Cuáles son los antecedentes familiares de Tristana?, ¿cómo son las personas que la rodean?, ¿a qué clase social pertenece? Sobre todo, inferir las costumbres y la ideología de la época, a partir de lo descrito por Galdós y del pensamiento de los personajes. Trataré de interpretar el mundo objetivo que rodea a Tristana, o sea, aquél que está al margen de su imaginación y de su problemática personal.

Si bien Buñuel escogió para desarrollar el argumento de *Tristana* un periodo crucial en la historia de España (fin de la Monarquía y ascenso de la Segunda República al poder), la transición política no tiene repercusión real dentro del relato cinematográfico. Según Arnau Olivar, la película carece de una lectura histórica,<sup>9</sup> pero si Buñuel decidió trasladar la acción a Toledo, no fue tan sólo para

---

<sup>8</sup> Pérez Galdós, *La realidad como...*, op. cit., p. 5.

<sup>9</sup> El prologuista de la edición impresa del guión de la película sostiene que “un gran error de Buñuel ha consistido en situar *Tristana* en un momento histórico, a base de personajes de otro momento histórico, sin hacer vigentes ni dichos momentos ni tales personajes.” Arnau Olivar, “Prólogo”, en Buñuel, *Tristana op. cit.*, p. 10.

rendirle tributo a esta ciudad,<sup>10</sup> sino por toda la entraña hispánica que contiene, y en esta medida en vez de alejarse del autor decimonónico, se acerca más a él, pues también para Galdós, como para la mayoría de artistas y pensadores españoles, Toledo simboliza un reducto muy profundo de la hispanidad. Por tanto, el mundo de la Tristana cinematográfica al quedar suscrito en la otrora ciudad visigoda, con todo y que pertenece a un contexto cuarenta años posterior a la de Galdós, no es considerablemente distinto al de la Tristana decimonónica.

Por otro lado, la condición social y económica de la mujer española de hecho no había cambiado gran cosa durante el intervalo que separa ambos relatos.<sup>11</sup> Buñuel no hace mayor esfuerzo por demostrarnos que la historia transcurre en una época distinta a la de la novela, e incluso, de no ser por el título explicativo al principio de la película (que nos ubica en el año de 1929), bien podríamos suponer que las acciones se desarrollan en la primera década del siglo XX. Ni el vestuario, ni el ambiente urbano ni otros aspectos de la puesta en escena fílmica nos permiten distinguir tan claramente que el contexto es posterior al de la novela. Además de ello, el propio Buñuel, al replicar las presuntas implicaciones feministas de su *Tristana*, declaró que “ni la novela de Galdós ni mi película tratan de la ‘liberación femenina’ ni nada parecido. Era inconcebible en tiempos de Galdós, y en los años en que se sitúa la película era rarísimo”,<sup>12</sup> con lo cual es posible pensar que otros aspectos ideológicos, sociales o culturales tampoco habían cambiado gran cosa, según el autor. Por tales razones me apoyaré fundamentalmente en la obra de Galdós para interpretar el mundo de las protagonistas, y al final haré la reflexión

<sup>10</sup> Véase Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 239.

<sup>11</sup> Fausto Dopico, para estudiar históricamente la condición de la mujer en España, propone abordar los temas de mortalidad, nupcialidad y fecundidad dentro del periodo que comprenden los últimos años del siglo XVIII hasta 1930, y argumenta que: “la tradicional división cronológica no se ajusta a las fuentes ni a las inflexiones reales en la evolución de la población y la sociedad.” Fausto Dopico, “Ganando espacios de libertad. La mujer en los comienzos de la transición demográfica en España” en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres, el siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*, Taurus, Madrid, 1993, pp. 265-278, p. 266.

<sup>12</sup> Citado en Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Prohibido asomarse al interior*. México, Arte e Imagen, 1996, p. 282.

pertinente en torno al significado que encierra el hecho de que la película ocurra en un escenario que cobra un valor más simbólico que de otro tipo.

### Realidad

Tristana perdió a su padre a los diecinueve años y a su madre a los veintiuno. No cuenta con rentas ni bienes ni parientes solícitos o solidarios. Un viejo y leal amigo de su familia, don Juan López Garrido, es la única persona que ha velado por ella. Don Lope, que así llaman al tutor, era un viejo hidalgo, y pertenecía a esa casta caduca, de inconfundible cuño hispano, que no quería o no podía encontrar cabida en las estructuras sociales de la España moderna, integradas por burgueses y proletarios.<sup>13</sup>

El modelo burgués y su contraparte proletaria se fueron conformando en España a lo largo del siglo XIX. Valdecasas señala que se trataba de grupos definidos por su nivel económico, cuyo origen era ajeno al tradicional espíritu español.<sup>14</sup> La disposición de esta nueva sociedad era resultado de la Revolución Industrial, iniciada desde mediados del siglo anterior en Inglaterra. A mayor desarrollo industrial de los países, mayor preponderancia de estos grupos sociales. España entró a la era del mundo capitalista un poco más tarde, y de ahí que la definición de sus grupos sociales no fuera clara aún a fines del siglo XIX.

Tristana vivió en medio de estas transiciones socioeconómicas. Su padre, Antonio Reluz, pudo haber sido un modelo del protoburgués que comenzaba a surgir hacia la mitad del siglo: alguien que ha dejado de pertenecer a la aristocracia pobre para buscar un lugar en la naciente sociedad capitalista. Éste se valió de la dote de su esposa, Josefina Solís, para invertir en la compra-venta de cebada y en contratos de abastecimientos militares. Esto tuvo que haber ocurrido

---

<sup>13</sup> La penosa subsistencia de algunos resabios del código de la hidalguía durante el siglo XIX en España ha sido descrita por Alfonso García Valdecasas, si bien el autor propone un retorno y revaloración de los mismos (*El hidalgo y el honor*, 2ª edición. Madrid, Revista de Occidente, 1958, capítulo 1)

<sup>14</sup> *Idem*

aproximadamente a finales de 1860, época en que hay una evidente vigorización del comercio y el capital en España.<sup>15</sup>

Justo por la época en que nació Tristana se estaban consolidando los cambios para la incipiente modernización de la sociedad española. Su padre aprovechó las ofertas que ella ofrecía, y entró al vagón del progreso por conducto de empresas mercantiles. Mas esta aparente bonanza, que ofrecía expectativas de ascenso o estabilidad social para muchas personas, dependía de un pequeño número de familias, de base terrateniente y urbana. Esta oligarquía regía la política, la magistratura, la administración, la ciencia y el ejército.<sup>16</sup> Ejercía un control completo sobre la vida económica del país. Para entender cómo había logrado tanta fuerza, habría que echar un vistazo a la estructura política de la España de fin de siglo, durante el reinado de Alfonso XII (1874-1885) y la Regencia de María Cristina (1885-1902), periodo conocido como “la Restauración”.

Para un observador externo, la España de 1890 ofrecía la imagen de un país relativamente armónico. Incluso la variedad en sus diferentes formas de vida regional y sus desequilibrios económicos no eran muy distintos sustancialmente de los de cualquier otra nación europea. Según Martínez Cuadrado, España poseía un elevado nivel de progreso político, ya que el régimen parlamentario revelaba gran solidez, reflejada en las libertades políticas y garantías constitucionales que los españoles disfrutaban.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Julio Rodríguez Puertolas, en *Galdós: burguesía y revolución* (Madrid, Ediciones Turner, 1975, pp 14-54), ofrece una visión de conjunto que sirve para ubicar a la naciente burguesía española e indica que: “1848 es un año muy significativo pues se produjo la revolución social en varios países europeos, incluso modestamente en España. Es el año en que hace su presencia el primer ferrocarril español. En 1849 tiene lugar la primera reforma arancelaria que abre la puerta a los géneros europeos. Otra fecha importante es 1836, que es el momento de la desamortización que en Madrid se manifiesta con el derribo de conventos y la venta pública de los solares

<sup>16</sup> *Ibid.*, p 14.

<sup>17</sup> Véase Miguel Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora*, Madrid, Alianza Alfaguara, 1973, p 369.

Sin embargo, la Restauración ha suscitado opiniones completamente opuestas, y también se le puede ver como una época de descontento para los grupos más liberales y progresistas de la sociedad española, como el periodo del afianzamiento del caciquismo, e incluso con la ironía que refleja el nombre de “los años bobos”, con que fueron designadas las dos últimas décadas del siglo XIX. Joaquín Costa, en la célebre conferencia *Oligarquía y caciquismo*, pronunciada en 1901, desmentía “el elevado avance y progreso político” del régimen parlamentario. Incluso Galdós, quien hasta accedió a tener una curul en el parlamento (1886-1890), fue uno de los muchos detractores de la Restauración, y acabó proclamándose a favor de la Revolución y el retorno de la República.<sup>18</sup> La solidez que revelaba este periodo descansaba en el sistema civilista que organizó Antonio Cánovas del Castillo. El sistema canovista consistía en favorecer la alternancia en el poder de los dos principales partidos, el Conservador, al frente del propio Cánovas, y el Liberal, con Práxedes Mateo Sagasta a la cabeza. Pero, además, fue tanto o más decisivo sostener a la Monarquía con las bases de la Constitución elaborada en 1876, que llegaría a ser la de vigencia más prolongada en la historia de España (1876-1931). La Carta Magna fue una pieza clave en el juego político de la época, pues por una parte afianzó el poder del monarca, y por otra hizo concesiones liberales que sólo dejaron descontentos a los grupos más progresistas y radicales. En ella se decretó la tolerancia de cultos —aunque la religión católica seguía siendo oficial para el Estado—, se concedió un buen margen de libertad política a los ministros y se ratificó la facultad legislativa de las Cortes, si bien la responsabilidad de redactar las leyes era compartida con la persona del rey. El monarca, además, quedaba al frente del ejército y fungía como una especie de árbitro en las “contendidas” electorales. Esto facilitó el sistema de alternancia entre el ministerio de los liberales y el de los conservadores (que se

<sup>18</sup> Galdós, citado por Casaldueiro, *op. cit.*, Casaldueiro sitúa las inclinaciones revolucionarias de Galdós en su etapa de juventud (1868), pero apunta que pronto se desengañó por no pactar con la demagogia que ella proponía. A principios de siglo se adhirió a las causas radicales, pues amaba al pueblo y por él acabó proclamándose a favor de la República y pidiendo la Revolución. Creía,

manifestó en plena forma tras la muerte de Alfonso XII, durante la Regencia de María Cristina) sin que ello amenazara la autoridad real. Estos partidos políticos se encargaron de atender las demandas de la pequeña oligarquía que llevaba las riendas de la economía del país, con lo cual terminaron por producirse fuertes manifestaciones de descontento a cargo de los círculos republicanos y socialistas.<sup>19</sup> El sistema comenzó a desgastarse hacia fines del siglo, cuando con la legalización del voto (sólo para hombres) en 1890, se viciaron los mecanismos parlamentarios con la cada vez más evidente adulteración de los resultados electorales. La crisis se declaró finalmente cuando en 1897 Cánovas fue asesinado por un fanático anarquista y ante el estallido de las revoluciones en Cuba y Filipinas conmocionaron tanto la estructura política como el orgullo nacional de España.

La política de la Restauración favoreció el advenimiento al poder de algunos nuevos ricos al inicio de 1880, justo el año en que Galdós ubica el comienzo de la ruina de Antonio Reluz. Al padre de Tristana no le tocó gozar la bonanza que ofreció ese tiempo, pero quizás el "vivales" de su socio, a quien debía su desgracia, sí haya agrupado su prole en torno a la sociedad que preparaba la Restauración en "los años bobos". "Estas familias medianamente ilustres, medianamente ricas, medianamente aderezadas de cultura y de educación, serán las directoras de la humanidad en los años que siguen",<sup>20</sup> vaticinaría, con cierta amargura Galdós cuando observaba el advenimiento de la nueva sociedad de fin de siglo.<sup>21</sup>

España, que en aquel entonces era todavía una nación colonialista, aunque de bajo rango, no dejaba de recibir beneficios para algunas clases y regiones hasta que su relación política con las colonias entró en crisis en 1890, conflicto que

---

además, que al pueblo había que educarlo, y que la educación era ante todo un problema político.

<sup>19</sup> Aunque tardíamente en relación con otros países (Inglaterra, Francia, Alemania), la presencia de los obreros se dejó sentir en 1879, con la creación del PSOE, que fundó Pablo Iglesias.

<sup>20</sup> Galdós, citado por Casaldueiro, *op. cit.*, p. 17

<sup>21</sup> Rodríguez Puertolas, *op. cit.*, p. 20. Puertolas considera que Galdós no fue insensible al proceso de crecimiento de una burguesía poderosa y se basa principalmente en *Fortunata y Jacinta* para interpretar los procesos y mecanismos que permitieron consolidar a la oligarquía mercantil y financiera, que fue tan decisiva en el desarrollo de la España del siglo pasado.

capituló con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898. Martínez Cuadrado dice que la influencia de las colonias, junto con la emigración de españoles hacia otros países americanos, repercutía en la realidad peninsular, fortaleciendo los lazos culturales, familiares y económicos.<sup>22</sup> Personajes que provienen de este contexto han integrado algunas de las novelas de Galdós: José Manuel Manso, en *El Amigo Manso*, es el típico nuevo rico que goza y abusa de la prebendas de quien ha “hecho la América” y Agustín Caballero, es el “príncipe valiente” que rescata a Amparo de las garras de la prejuiciosa sociedad madrileña, llevándose a Burdeos, en *Tormento*. Para Tristana, en cambio, el hecho de tener a sus únicos parientes lejos de ella, uno en Mallorca; otro, en Filipinas, la deja en completa desventaja y la confina al gran cinturón de barrios populosos de Madrid, para confundirse como un miembro más de lo que Galdós denominaría el “cuarto estado”.<sup>23</sup>

El panorama de la ciudad es reflejo de los cambios sociales que se estaban suscitando en España. Por una parte, el conglomerado urbano de un Madrid (destinado por los Borbones para centralizar el poder político desde el siglo XVIII), que tuvo que alojar a la burocracia; luego, el que alojaba al nutrido grupo de emigrantes que buscaba emplearse en las ofertas ofrecida por la burguesía, sobre todo en el sector comercial. La escasez de vivienda propició el crecimiento disforme, aglutinando en torno a la capital una población de diferentes estratos: la pequeña burguesía, el antiguo artesanado, el sector de servicios y los miserables. Rodríguez Puertolas encontrará que son en su mayoría “desclasados”, puesto que aún no se podía hablar de la existencia de una clase proletaria.

---

<sup>22</sup> Martínez Cuadrado, *op. cit.*, p. 402.

<sup>23</sup> Galdós denomina al pueblo común con el término de “cuarto estado”. El capítulo IX de la Primera Parte de *Fortuna y Jacinta* se titula “Una visita al cuarto estado”, o sea, a los barrios en donde confluyen diferentes estratos sociales. lo mismo el comerciante que el artesano, el criado, el obrero, la prostituta y el menégo. Se trata del lugar que da cabida a todos aquellos que no la tienen dentro de la burguesía acomodada. Rodríguez Puertolas, *op. cit.*, p. 49

En este Madrid, que crece a causa del centralismo estatal más que por la avanzada de la industria,<sup>24</sup> vive Tristana, en el populoso barrio de Chamberí, “en plebeyo cuarto de alquiler de los baratitos, con ruidoso vecindario de taberna, merendero, cabrería y estrecho patio interior con habitaciones numeradas.” (p. 1535)<sup>25</sup>

Este tipo de viviendas se había hecho común en Madrid durante el siglo XIX, como consecuencia del incremento de población en la capital.<sup>26</sup> Habitaciones populares de alquiler como la que ocupa Tristana, coexistían con las llamadas “casas de corredor” o las de “tócame Roque”, que concentraban en su interior tanto cuartuchos familiares como pequeños talleres artesanales. Pese a no ser tan lúgubres como las viviendas del proletariado en las ciudades industriales del resto de Europa y los Estados Unidos, moradas como la de Tristana se caracterizaban por su escasa comodidad: <sup>27</sup> “En el gabinete observábase hacinamiento de cosas que debían de tener hueco en local más grande, y en el comedor no había más mueble que la mesa y unas sillas cojas con el cuero desgarrado y sucio” (p. 1545).

El Madrid del siglo pasado es descrito como si fuera un pueblo o una ciudad improvisada: “... es un conjunto de conventos con trazas de cuarteles, de iglesias que parecen graneros, de palacios destartados, de caserones inconfortables, de

<sup>24</sup> Guy Palmade, *La época de la burguesía*, Madrid, Siglo XXI, 1976, (Historia Universal Siglo XXI # 27), p. 167. En España no se había producido plenamente la revolución demográfica y su población creció lentamente con una natalidad de 35 por mil y una mortandad de 30 por mil. En 1885 una epidemia de cólera diezmo la población y murieron 120 000 personas. En 1826 contaba con 14 millones de habitantes, y la de 1900, con 20 millones. Su población se concentraba principalmente en Madrid y Barcelona, que en cien años cuadruplicaron su densidad a causa de la centralización de las funciones estatales y del crecimiento industrial, respectivamente.

<sup>25</sup> Benito Pérez Galdós, “Tristana”, en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1535. A partir de aquí, cada que aparezcan citas textuales de la novela se pondrá entre paréntesis la página.

<sup>26</sup> Sobre el desarrollo del urbanismo en el mundo occidental durante el siglo XIX, Palmade comenta que existía un crecimiento demográfico desigual en las ciudades europeas. En general el desarrollo urbanístico era aún anárquico. Las grandes ciudades servían como espejismo para los visitantes, pero resultaban muy sórdidas para quienes las habitaban. El urbanismo de 1850 a 1880 era sólo superficial. *Op. cit.*, pp 177-180.

<sup>27</sup> Véase Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, pp 176-179.



casas, de casuchas y corrales [...] Con frecuencia, las distintas clases sociales residen en el mismo edificio, entran por el mismo portal, suben por la misma escalera [...] La categoría de la vivienda se define por el número de escalones que hay que subir hasta llegar a ella.”<sup>28</sup> Mientras don Lope baja los interminables peldaños del estudio de Horacio, piensa que, pese a las apariencias, el “tórtolo” de Tristana parece “honrado y decente”.

El ático donde Horacio tiene su estudio, de interminables pisos, sin elevador, y patios domingueros, pertenece a los nuevos “edificios de pobreza”, construcciones que junto con la aparición de edificios monumentales, calles y avenidas hechas para el tránsito de tranvías, son el resultado de la organización urbana que se comenzó a implantar en Madrid a mediados del siglo XIX.

Si Tristana y Horacio no encuentran dificultad para alejarse de la urbe y vivir su idilio, a lo mejor se lo deberían agradecer a los urbanistas que diseñaron la Ciudad Lineal, que llegaba hasta el pinar de Chamartín. La concepción de esta vía, llevaba implícita la revaloración del ambiente campesino y suburbano. Servía para poner a Madrid en contacto directo con el campo, y su carácter lineal imposibilitaba la proliferación de grandes construcciones.<sup>29</sup>

Puesto que Tristana habita en uno de tantos populosos barrios, pertenece al contexto del “cuarto estado” galdosiano, pero ¿en qué extracto social hemos de ubicarla, si hay que encontrarle cabida en alguno? ¿Acaso es una desclasada? Su situación social es tan ambigua como el papel que juega al lado de don Lope, pero dados sus antecedentes familiares, ha de pertenecer a la clase media, aunque sus recursos económicos sean más paupérrimos que los de Saturna, la sirvienta de la casa. En sus aspiraciones, hemos de inferir su *status*. Ella, que persigue la independencia económica, jamás piensa en emplearse como obrera o aprender un

<sup>28</sup> María Laffitte *La mujer en España, 1860-1960*, Madrid, Aguilar, 1960, p 14.

<sup>29</sup> Chueca Goitia, *op. cit.*, p 177.

oficio de la clase trabajadora: afanadora, partera, costurera.<sup>30</sup> Dentro de su propio universo, ingenuo o soñador, alcanza a inferir que las labores propias de su sexo significan una esclavitud adicional a la que de por sí ya plantea el hecho de ser mujer:

*Aprendo fácilmente las cosas difíciles; me apropio las ideas y las reglas de un arte..., hasta de una ciencia, si me apuras; pero no puedo enterarme de la menudencias prácticas de la vida. Siempre que compro algo, me engañan; no sé apreciar el valor de las cosas; no tengo ninguna idea de gobierno ni de orden, y si Saturna no se entendiera con todo en mi casa, aquello sería una leonera. Es indudable que cada cual sirve para una cosa; yo podré servir para muchas, pero para ésa está visto que no valgo. (p. 1565)*

La mujer de la clase media no tenía mayores objetivos que aspirar al matrimonio. A ellas estaban vetados el trabajo fuera de casa y la vida social. Había el prejuicio de que la mujer “educada y decente” no debía de trabajar fuera de casa. Mary Nash nos dice que el desarrollo de la mujer pequeño burguesa lo constituía única y exclusivamente el hogar. Recuérdese la manera como se nos presenta la personalidad de Tristana y todos los elogios que merece su diligencia y empeño dentro del hogar, aunque no cuente con el título ni funja como “la señora de casa”: “pero lo más característico de esta singular criatura era que parecía toda ella de armiño y el espíritu de la pulcritud, pues ni aún rebajándose a las más groseras faenas domésticas se manchaba” (p. 1536).

Dentro de estos esquemas sociales, sobresale el hecho de que el rol de Tristana era confuso, tanto para ella como para las personas que la observaran. En un sentido estricto se trata de la pupila, aunque bastante crecida, de don Lope, de quien por otra parte es la manceba. A unas horas del día es la señorita de la casa y

---

<sup>30</sup> Ver los capítulos “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX” por Mary Nash y “La construcción de un modelo educativo de ‘utilidad doméstica’” por Pilar Ballarín, en Duby, *op. cit.*

en otras sirvienta no asalariada: "No era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran don Lope; no era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble y una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar..." (p. 1536)

El papel de la mujer en el siglo XIX quedaba circunscrito al matrimonio. Saturna a quien le gusta poner en "solfa" a Tristana, le recuerda que la mujer sólo puede tener tres carreras: el matrimonio, el teatro y la otra, que por sabida prefiere callarse. Para Tristana, los límites no deberían de existir, aunque en la práctica la afirmación de su compañera se volviera verdad. A pesar de que su sociedad sólo destinara a la mujer la formación familiar y no la escolar, Tristana quiere romper con esos principios. No excluye de su plan de vida la relación con los hombres, pero sí descarta la vivienda compartida y la manutención habitual a cargo del varón: "Has de verme en mi casita, sola, queriéndote mucho, eso sí, y trabajando, trabajando en mi arte para ganarme el pan; tú en la tuya, juntos a ratos, separados muchas horas." Y, de haber tenido el hijo que Horacio le pedía, la patria potestad sería de él, aunque ella pensara lo contrario: "Tuyo, sí; pero es más mío que tuyo. Nadie puede dudar que es mío, porque la Naturaleza de mí propia lo arranca. Lo de tuyo es indudable; pero... no consta tanto, para el mundo, se entiende..." (p. 1566)<sup>31</sup>

Pero de antemano, la moral burguesa pende sobre la conciencia de Tristana, quien se sabe deshonrada y conoce la intolerancia que hay hacia las uniones extramaritales:<sup>32</sup> "No estoy casada con mi marido... digo, con mi papá... digo con

---

<sup>31</sup> Las leyes dirigidas a la maternidad extramatrimonial eran desventajosas para la mujer, quien no tenía ningún derecho frente al padre de su hijo. Toda mujer que tuviera un hijo ilegítimo era considerada promiscua y no tenía derecho a alguna compensación legal. En caso de que el padre reconociera al hijo, podía apartarlo ella a los tres años, ya que era el dueño de la patria potestad (Cf. Josefina Acosta de Hess *Galdós y la novela de adulterio*, Madrid, Pliegos, 1988, p. 41)

<sup>32</sup> Una visión personal, pero que aborda directamente el desenvolvimiento de la moral burguesa nos la proporciona Eduard Fuchs en *Historia ilustrada de la moral sexual*, vol 3 "La época burguesa", Alianza Editorial, Madrid, 1996.

ese hombre... ¿Qué prefieres?... ¿Que sea una casada infiel o una soltera que ha perdido su honor?" (p. 1557)<sup>33</sup>

Mary Nash nos dice que el sistema que creó la sociedad preindustrial subordinó a la mujer tanto en el terreno legislativo como en el ideológico. La mujer sólo podía pensar en depender económica y moralmente del hombre. Él, en el papel de padre o esposo, era el único que podía hacerla progresar. El discurso imperante consistía en difundir la domesticidad femenina, y se llevaba a la práctica por conducto de la educación escolar. La mujer, como "el ángel del hogar" que era o debería de ser, se mantenía ajena al desenvolvimiento público, la política y la vida cultural. Sólo ante la falta de medios de subsistencia se le admitía en el trabajo, pero aún con reservas.<sup>34</sup> Los restringidos horizontes que posee Tristana confirman estas reglas: "Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme el por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos" Y, sin embargo, Tristana no puede modificar en la práctica el papel que desempeña en su entorno, en calidad de mujer. Aún así, el mero hecho de que Tristana exprese este tipo de ideas, sin influencia externa que las alimente, vale para que su papel como mujer comience a volverse excepcional.

No hay muchas referencias respecto a la educación que pudo recibir Tristana, tanto en su escuela como en la familia. Ella dirá que sólo se le ofreció acceso a "la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber un poco de piano, el indispensable barniz del francés..." (p. 1563). Su caso no es la excepción, sino la regla. Según Ballarín, la educación en aquel entonces se volvió obligatoria a las mujeres para fomentar una serie de

---

<sup>33</sup> Recuérdese que en la España de fines de siglo XIX una soltería femenina autosuficiente, como la que terminará anhelando Tristana, era prácticamente irrealizable. El matrimonio era casi universal, las mujeres solían casarse a una edad promedio de 23.5 años, y en toda España sólo había un 11.7 % de mujeres solteras, dependientes de su familia o, en su defecto, reducidas a condiciones de franca marginalidad. Fausto Dopico, *op cit*, pp. 265-273. El autor no aclara si las anteriores cifras incluyen también a la población femenina de las congregaciones religiosas.

<sup>34</sup> Mary Nash, *op cit*, pp 279-270

hábitos: obediencia, respeto a la autoridad, limpieza, ahorro, amor a la patria.<sup>35</sup> Contribuían a alimentar y reafirmar estas ideas los tratados moralistas y las novedosas revistas femeninas, que se abocaban a dar consejos prácticos sobre la educación y actitudes que debería desarrollar la mujer española en la sociedad moderna de ese tiempo. Como una muestra de esa subliteratura, encontramos los consejos que dirigía la Condesa de A\* a las mujeres jóvenes de principios del siglo XX para que se convirtieran en modelos de ejemplaridad:

*Antiguamente se educaba á las jóvenes para mujeres de gobierno, iniciándolas en el funcionamiento del complicado mecanismo de la casa. A la mujer moderna se le inicia en una infinidad de artes y ciencias que, salvo rarísimas excepciones, constituyen un lujo innecesario para sus naturales destinos. En cambio, muy poco se le enseña para el buen gobierno de la casa. Por lo tanto, es digna de mayor encomio la que, por su propio talento, sin preparación teórica ni práctica, sabe constituirse en Providencia de la familia, convirtiéndose en excelente gobernadora de la casa.<sup>36</sup>*

Como se comprenderá, Tristana no escapa a estos consejos, pues por una parte nos encontramos a la muchacha diligente dentro de los quehaceres domésticos y por otra a la persona que se rebela frente a estas leyes cuando infiere que su autoestima no se mengua tan sólo por no ser poseedora de los conocimientos prácticos que debe desempeñar toda gran ama de casa. Mas en otros aspectos, para la Condesa de A\* sería el vivo ejemplo de todo lo que es resultado de una pésima educación:

*[Las ligerezas] sólo contienen futilidades: deseo de ser libre, deseo de exhibirse, de brillar, de ser adulada; deseo de gozar de la vida. No es útil: ni a Dios, que no puede servirse de ella para impedir el mal, ó para dar un buen ejemplo; ni á su familia, á la cual no puede dar un auxilio, ni un consejo, ni una alegría verdadera [...]*

<sup>35</sup> Pilar Ballarín, *op. cit.*, pp 293-305.

<sup>36</sup> Condesa de A\*, *La mujer en la familia*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1907, p. 307.

*La sensualidad, en su sentido más lato, es la facilidad de dejarse arrastrar por todas las exigencias de cuanto hay en nosotros de material y terrestre. La vida sensual es la vida animal ¡Cuántas mujeres, á consecuencia de su pereza, de su ociosidad, de su molicie, de su falta de orden contraída en la infancia, se han aruinado poco a poco en su fortuna, en su inteligencia y en su alma!<sup>37</sup>*

Para rematar con este rosario de recomendaciones, resulta elocuente observar que la Condesa de A\* coincide con Tristana en cuanto a considerar que su educación todavía es incompleta; pero la primera, adjudica toda la autoridad para llevar a buen curso de la “formación” de la mujer al marido, el cual tiene que seguir haciendo las veces de padre:

*La joven desposada es generalmente muy imperfecta á causa de su naturaleza, de sus pocos años y de su educación. A su marido incumbe completarla. Si ella carece de experiencia, él debe dársela. Si ella sabe poco de la vida, él debe enseñarle lo que necesita saber. Si ella tiene defectos, él se los hará ver con mucho tacto, y la ayudará con inteligente dirección á corregirse, y la perfeccionará cada día con su ejemplos, con sus conversaciones, con sus consejos, con sus lecturas, y así formará aquella inteligencia, aquel alma y aquel corazón que le han sido confiados.<sup>38</sup>*

Sin duda el lugar de la mujer en la sociedad española del siglo XIX ya era objeto de atención, pues su papel estaba cobrando una nueva fisonomía. En el terreno de los debates, los cuales siempre fueron desconocidos a Tristana, algunos intelectuales ligados al krausismo plantearían la necesidad de dar a la mujer una mejor instrucción para completar su desenvolvimiento al interior de la familia. Pero sólo las voces más radicales como las de Emilia Pardo Bazán y Berta Wilhelmi, reclamarían la instrucción superior para la mujer y su participación en la solución de problemas sociales a la par que el hombre.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 102-104

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>39</sup> Ballarín, *op. cit.*, pp. 304-305. La autora cita a estas dos pioneras del feminismo junto con

Cabe hacer una breve aclaración sobre lo que fue el krausismo en España, pues Galdós se contó entre sus simpatizantes. Fue Julián Sanz del Río quien adaptó en España las ideas del filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause. En un estudio reciente de José Luis Gómez-Martínez sobre Galdós y su relación con el krausismo, se plantea que esta corriente de pensamiento era menos una filosofía que una postura ideológica frente a la realidad.<sup>40</sup> Era, ante todo, una actitud intelectual, pues representaba un movimiento que pretendía sanear y abrir hacia la ciencia y el espíritu europeo a la corrupta y decadente estructura social española de mediados del siglo XIX. Constituyó una actitud hacia el individuo, la sociedad y la familia con un culto a la razón, la moral, la educación, la religiosidad, la defensa de la libertad y una búsqueda de la armonía natural y social. Los krausistas consideraban que era necesario elevar a la mujer al mismo nivel que el hombre, porque de esa manera se conseguía la armonía de la sociedad perfecta. Ellos pensaban que había que respetar la dignidad de la mujer. Según Krause, al considerar el problema de la mujer en la sociedad moderna, todo buen humanista debía experimentar lo siguiente:

*Cuando observa que esta mitad esencial de la humanidad está hoy en unos pueblos oprimida y degradada, en otros postergada, o abandonada en su educación por el varón, que hasta ahora se ha atribuido una superioridad exclusiva; cuando observa que la mujer dista hoy mucho del claro conocimiento de su destino en el todo, de sus derechos y sus funciones y altos deberes sociales, se siente poderosamente movido a prestar ayuda y fuerza a la mujer.<sup>41</sup>*

---

Rafael Torres Campos entre quienes defendieron el derecho irrestricto de la mujer a trabajar en cualquier profesión. La autora explica también que una postura más común y menos radical en España en torno a este problema consistía en proponer que la mujer accediera a la instrucción y a las fuentes de trabajo siempre y cuando no tuviera una figura masculina en la familia que pudiera sostenerla, argumento expuesto por un tal Horacio Betanbol en el Congreso Pedagógico de 1892.

<sup>40</sup> José Luis Gómez- Martínez, "Galdós y el krausismo español", en *Nueva Revista de Filología Hispánica* #22. México, 1983, pp. 55-79

Galdós vivió de cerca el fracaso de los intentos de las reformas del krausismo, aunque nunca consideró que fueran erróneos o deficientes en su base teórica, sí observó la brecha que separaba la teoría de la práctica. Gómez-Martínez define la posición de Galdós frente al krausismo como afectuosa y compasiva. Afectuosa porque siente que son también sus ideales; compasiva, porque intuye la imposibilidad de que el ideal sea materializado. Estos sentimientos e ideales fueron expresados en: *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch* y *El amigo Manso*, en donde encontramos que los protagonistas, que encarnan estos ideales, triunfan en su integridad individual, pero fracasan el intento de adaptarse en la sociedad.

Como mencioné anteriormente, el papel social de Tristana es ambiguo. Su retrato corresponde al de la muchacha buena y dócil, pero desprovista de las destrezas para ser una perfecta casada; de hecho, confiesa a Horacio que ella es una completa inútil. De alguna manera sus inquietudes y el modo como quisiera incursionar en el mundo delatan lo ignorante que es de su realidad. Se imagina que puede ser abogada, médica, magistrada, pero desconoce que el acceso de las mujeres a los estudios superiores no existe. Se imagina ocupando un lugar en el parlamento, porque ello sólo implica echar del ronco pecho grandes “rollos” — y a decir verdad no se equivocaba —, pero ignora que jamás podría ser gobernante ni ocupar una curul en las Cortes y ni siquiera votar por su partido favorito, si es que llegara a simpatizar con alguno.

Tristana quiere aprender pintura por influencia de Horacio. Se podría pensar que la práctica artística no le estaba negada a las mujeres en la España de la época, siempre y cuando fuera como recreo o decoro personal, pero Tristana la ve como si pudiera ser una actividad rentable. No advierte en el caso de Horacio que la pintura difícilmente da de comer, pues él no se sostiene de su arte, sino más bien sostiene a su arte gracias al “bonito caudal” que heredó de su abuelo.

---

<sup>11</sup> Krause, citado por Gómez-Martínez, *ibid.*, p. 57



De los trabajos que podría haber tomado Tristana para mantenerse, quizás el único que tenía a la mano era el de institutriz. Ello no redundaba en nada nuevo. Esta "profesión" implicaba una servidumbre con mejor envoltura, pero muy apartada de promover la superación personal.<sup>42</sup> Cuando Tristana se imagina que podría aprender lenguas para emular el trabajo de la *seña* Malvina, y ganarse la vida decorosamente, Horacio le responde que teme que ésta le contagie "su fealdad seca y hombruna". Pensemos que la broma esconde la opinión generalizada de que sólo la mujer huérfana, pobre o fea se vuelve maestra, pues carece de cualidades para poderse casar.<sup>43</sup>

Tristana, que debe su nombre a la filiación romántica de su madre hacia el teatro y la poesía,<sup>44</sup> no parece ser una heredera directa de las inquietudes literarias o las aficiones líricas de su madre, al menos no de manera explícita. Sin embargo, sí está en su mente la incursión al teatro como una forma de ganarse la vida. Al principio así lo declara de manera tibia, pues considera que está desposeída de talento para poderse plantar en un escenario. El conocimiento que ella tiene del arte escénico está ligado a una afición mediana, pero adivina, como muchas mujeres de su tiempo, que el teatro ofrece una de las escasas posibilidades para el trabajo femenino.

Mención a estas primeras actrices hacen Sáinz de Robles y Concha de Marco, lo cual deja ver que no era imposible ganarse un prestigio aplicándose con

---

<sup>42</sup> Se dedica un capítulo al oficio de las institutrices en Concha de Marco, *La mujer española del romanticismo*, tomo II. León, Club Everest, 1969. Personajes galdosianos como Irene en el *Amigo Manso* y Leré en *Ángel Guerra* ilustran lo habitual que era esta ocupación femenina y ejemplifican también su parca rentabilidad.

<sup>43</sup> Confrontar con lo expresado por Jules Michelet, quien hace una semblanza de la triste mujer que lleva a cabo su oficio de educadora con resignada dignidad (*La mujer*. México, FCE, 1992. Capítulo 3, "La mujer letrada".)

<sup>44</sup> Recuérdese que Josefina, la madre de Tristana, era aficionada a estos géneros literarios, y que bautizó a la niña con tal nombre en honor de una adaptación teatral de *Tristán e Iseo*. Mario Vargas Llosa recuerda que, todavía en pleno siglo XIX, la novela era considerada un género vulgar y el menos artístico de la literatura. La poesía y el teatro constituían las formas más elevadas de la creación. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 250-251.

tesón y con talento a esa tarea.<sup>45</sup> Si bien la demanda por el espectáculo teatral abrió una veta para que la mujer pudiera emplearse en una profesión, ninguna mujer “honrada y decente” debería animarse a incursionar en el teatro, pues la mayoría de las actrices eran mal vistas por diferentes razones. Existían las “cómicas” que habían nacido en el ambiente y eran parte del gremio, de la *trupe*. Aprendían el oficio enseñado por los padres y lo continuaban sin gran decoro. Se trataba de mujeres pobres y honradas que diferían de las “alegres”, más pragmáticas y racionalistas. Éstas eran aquéllas que por falta de mejores opciones preferían dedicarse al arte escénico con tal de no emplearse en oficios más penosos como ser obreras, afanadoras o cocineras, o bien que utilizaban la profesión como un medio “para encubrir o facilitar otras actividades, a quienes más que el sueldo interesaban los gajes del oficio”.<sup>46</sup> Tristana, que aspira a ser “actriz shakespeariana”, una gran artista dramática, tendrá prácticamente cerradas las puertas al gremio, primero por no pertenecer a una familia del medio, segundo, porque su mentalidad no coincidía con el perfil habitual de las actrices “alegres”.

El influjo del teatro sobre Tristana no sería importante, de no ser porque se va a convertir en uno de sus más recónditos anhelos, y concretamente el que exprese lo impráctico de sus últimas ilusiones: “Hasta ahora dudé de poseer las facultades del arte escénico; pero estoy segura de poseerlas. [...] ¡Representar los afectos, las pasiones, fingir la vida! ¡Jesús, qué cosa más fácil!” (p. 1578)

Pareciera que no se trata del encuentro de una vocación, sino de una manifestación delirante, pues Tristana cada vez está más alejada de su propósito de ser “libre y honrada”. Poco a poco sus fantasías la han alejado de su convicción inicial de que un individuo digno debe ser forzosamente trabajador y productivo, moral del trabajo que se afirmó a lo largo del siglo XIX en las sociedades

---

<sup>45</sup> Federico Carlos Sáinz de Robles, *Madrid, autobiografía*, Madrid, Aguilar, 1949, capítulo 42 Concha de Marco, *op. cit.*, capítulo 7

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 215

capitalistas.<sup>47</sup> Este principio, heredero directo del puritanismo, no prendió tan bien en España, debido a que el temperamento español era contrario a ello, no sólo por influencia de la ética católica, sino, sobre todo, de los códigos de honor de la hidalguía. Este repliegue de Tristana hacia una mentalidad más tradicionalmente española (y, de hecho, masculina) hará que olvide sus propósitos iniciales de pintar meramente para ganarse la vida y no para trascender como artista, lo cual dificultará aún más su posible emancipación.<sup>48</sup>

Tristana, más por la condición femenina que por otra cosa, es menos ociosa que don Lope e incluso que Horacio en su época de pintor. Cuando concluye sus deberes domésticos dedica su tiempo libre a pasear y querer adquirir instrumentos que le sirvan a sus planes de vida, como pintar, hablar lenguas, tocar el piano, etc. Este “buen uso” que hace de sus horas libres inicialmente le generó conflictos, pues llegó incluso a deplorar su estado de improductividad expresando: “luego este hombre maldito me ha educado para la ociosidad y para su propio recreo”.

Sue señala que el ocio nace como un bien de consumo durante el siglo XIX y que será la nueva clase social (la burguesía) la que se encargue de pontificarlo. Los burgueses lo identifican con la vieja aristocracia y se volverán sus principales consumidores en un afán por parecerse a ella.<sup>49</sup> Esto no sólo quedará traducido en la aparición de tiendas de ropa, artículos decorativos, perfumes, etc., sino también en el fomento a la recreación en espacios como casinos, cafés, teatros, ateneos y, en el caso de España, plazas de toros. Así como las personas del siglo XX definen uno de sus principales entretenimientos en el cine, en el siglo pasado se sentía algo parecido hacia el teatro. Alusión a ello hace Sáinz de Robles, quien manifiesta con orondo orgullo que la afición teatral en Madrid se incrementó a partir de 1850. Menciona los teatros de primer orden y de segundo orden que había en Madrid,

---

<sup>47</sup> Este tema ha sido abordado por Roger Sue, *El ocio*, 2ª edición. México, FCE, 1992 (Breviarios # 324)

<sup>48</sup> Estos temas se abordarán con mayor detalle en el capítulo 3, “La metamorfosis de Tristana”

<sup>49</sup> Sue, *op. cit.*, p. 22.

así como otros lugares que son producto de esta época, como los cafés-conciertos.<sup>50</sup> Concha de Marco nos habla del nivel de aceptación que fue cobrando el teatro desde los inicios del siglo hasta el apogeo que experimentó en plena época romántica.<sup>51</sup> De acuerdo a la información que nos proporciona respecto a las señoras virtuosas que lo frecuentaban y que trataban de distinguirse del resto del público llevando almohadas y calentapiés, podemos imaginarnos a Josefina, la madre de Tristana, amante del teatro del siglo de Oro y toda una mujer romántica, como una adicta al escapismo sentimental que procuraba el arte escénico. Josefina nunca aspiró a convertirse en actriz, como lo haría su hija, pero sí externaba algunas inquietudes literarias al escribir versitos, como buena herencia del Romanticismo de mediados del siglo.

El teatro era el único recreo de jerarquía social al que alguna vez accedió Tristana. Don Lope sólo consideraba pertinente distraerla llevándola al teatro, pero sus rentas, cada vez más esquilgadas, llegaron a cancelar tal distracción. No le gustaba que Tristana buscara su fuente de recreo en la campiña ni en los parques (recuérdese que gracias a esos paseillos conoció a Horacio). Tristana tampoco frecuentaba las tertulias, esparcimiento típico de la época, tal vez por ser pobre y estar deshonrada. Las visitas a cafés y casinos eran terreno exclusivo de don Lope, quizás por ser hombre, viejo o hidalgo, quizás por las tres razones.

Para terminar de entender el mundo de Tristana se vuelve necesario echar un vistazo al mundo de su protector. Don Lope declaraba tener 49 años, como si se hubiera estacionado en ellos. Sin profesión ni trabajo, “no poseía más que un usufructo en la provincia de Toledo, cobrado a tirones y con mermas lastimosas...” (p. 1535). Presumía de practicar “en toda la pureza dogmática” la caballerosidad

<sup>50</sup> Sáinz de Robles (*op. cit.*, pp. 1988-1205) dice que la capacidad de Madrid para ofrecer espectáculos públicos en 1870 era suficiente para que se pudieran divertir unas 37, 000 personas.

<sup>51</sup> Concha de Marco (*op. cit.*, p. 215) señala que a principios del siglo XIX y durante la primera etapa del romanticismo, el teatro era algo grosero, en donde todavía salían hombres representando papeles femeninos, reinaba la falta de disciplina dentro del escenario y no había respeto hacia el público. Este panorama comenzó a cambiar conforme creció la demanda de espectáculos entre las

sedentaria, contraria a sus correrías de antaño. Para él era tan indigno poseer como cobrar “el vil metal acuñado”.<sup>52</sup> Por tal razón, corría de sus manos con suma facilidad. Despreciaba al Estado, a la Justicia y al fisco. Tampoco contemporizaba con las costumbres de su tiempo, por ser éste, “más de papel que de hierro”. No era irreligioso pero sí detestaba a la Iglesia y a los curas. Por último, señala Galdós que sus códigos morales eran complejos, pero no tan infrecuentes en las ciudades españolas de su tiempo, dando a entender que en ellas era posible encontrar otros personajes tan *sui generis* como don Lope .

No comulgaba con las estructuras que la burguesía impuso a lo largo del siglo, por ser opuestas a su hidalguía. Despreciaba a los burócratas, a los comerciantes, a los clérigos y al fisco, porque el principal sustento de sus actividades era el dinero. Aunque era un tipo práctico, esgrimía algunas ideas románticas, quizás porque ellas le servían para llevar en alto su ideal caballeresco. Los románticos rescataron la figura de Don Juan y la de los bandoleros, frente a quienes don Lope decantaba simpatía, pero ante “el burlador” no sólo se quitaba el sombrero, sino que buscaba emularlo: “... se preciaba de haber asaltado más torres de virtud y rendido más plazas de honestidad que pelos tenía en la cabeza.” (p. 1535)<sup>53</sup> Don Lope, enemigo jurado del matrimonio, revelaba su filiación hacia el “Antiguo Régimen” y buscaba hacer honor a aquellos tiempos en que el amor no estaba institucionalizado, sino que era, en palabras de Fuchs, “un mero pasatiempo”.<sup>54</sup>

---

clases medias de Madrid y otras ciudades importantes

<sup>52</sup> Entre los muchos aspectos que critica Fuchs sobre la moral burguesa, señala que el dinero, desde su origen, ha determinado los intereses materiales, y la época capitalista moderna le ha dado un carácter único en calidad de mercancía. Fuchs, *op. cit.*, p. 57.

<sup>53</sup> Además de la simple simpatía romántica por Don Juan, la psique de don Lope presenta muchos rasgos donjuanescos. *Vid infra*, capítulo 2, pp. 67-69, donde desarrollo este tema.

<sup>54</sup> En los siglos XVII y XVIII el matrimonio no estaba generalizado; su institución y la estandarización de las prácticas amorosas se produjeron en el siglo XIX, con el auge de la burguesía y el advenimiento de sus códigos morales. Fuchs, *op. cit.*, pp. 46-50

La última conquista de este año donjuán fue Tristana. Por las razones antes expuestas, no pretendía casarse con ella, pues procuraba ser consecuente con sus principios de libertad, de ahí su tolerancia frente a la “infidelidad” de la muchacha.

A pesar de sus rasgos un tanto maniáticos, podría pensarse que don Lope era un hombre relativamente feliz. En buena medida había alcanzado un nivel aceptable de adaptación social, pues frecuentaba los casinos y cafés —donde tenía numerosos amigos— podía regir su vida con sus propios códigos de conducta y hasta satisfacer sus deudas de honor por medio de duelos, a la usanza de la vieja hidalguía. Don Lope podía preciarse de ser quien siempre había querido ser, a pesar de vivir en medio de penalidades económicas. Pese a lo anticuado de sus ideas, don Lope tenía algunos puntos de acuerdo con la modernidad de su tiempo, por ejemplo, su respeto y admiración hacia los adelantos de la ciencia. Enemigo de la ignorancia, el fanatismo y las supercherías, ponderaba la objetividad del pensamiento progresista, y su fe en la ciencia moderna lo llevó a recurrir al doctor Augusto Miquis<sup>55</sup> para atender la enfermedad de Tristana, mientras que Saturna confiaba más en los curanderos, los remedios caseros y la medicina tradicional.<sup>56</sup> La “ciencia moderna” de Miquis encontró como única solución amputar la pierna de Tristana, lo cual no parece haber defraudado a don Lope, convencido de que era la única acción posible y de que, finalmente, salvar la vida de la muchacha había sido en sí un gran logro.

Ni siquiera de los beneficios de la cirugía moderna pudo disfrutar Tristana. Como se ve, ni la bonanza económica de 1880 ni el tfo de Filipinas ni los adelantos

<sup>55</sup> Augusto Miquis, personaje habitual de Galdós, también aparece en *La desheredada*, *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Torquemada* y *San Pedro y Ángel Guerra*.

<sup>56</sup> Como causa de la promoción de vida, decrece la mortandad infantil y la gente muere más grande. La confianza hacia la ciencia médica desplaza a las supercherías. La ciencia médica conquista una posición desde 1850. El hospital comienza a tener la función con la que actualmente se le conoce. Los logros más afortunados se dieron a finales del siglo XIX, en los terrenos de la cirugía y la microbiología. El ejercicio de la profesión se unifica en dos posiciones, y aparecen dos personajes: el médico de cabecera y el médico del hospital. Cf. Palmade, *Op. cit.*, p. 169-170.

científicos repercutieron para bien en el destino de esta mujer decimonónica. Sin embargo, tanto ella como don Lope, acabaron encontrando un buen acomodo dentro de las estructuras burguesas de la sociedad de la Restauración. Don Lope compró una finca donde cuidaba sus gallinas y degustaba los exquisitos pasteles que le hacía Tristana en el tiempo libre que le dejaban sus deberes religiosos. Tristana con resignación había aceptado convertirse en la esposa de su viejo amante. Así de respetables y anodinos fueron los últimos días de este singular personaje, rebelde y mártir, vocera de la libertad y ángel caído.

### Tierra sin pan

“El ángel exterminador” en que acabará convertida la Tristana de Buñuel marca la diferencia radical con la protagonista galdosiana. Dada la carga simbólica que adquiere el personaje buñueliano, el contexto social e histórico en el que se desenvuelve puede cobrar una dimensión similar, o incluso alegórica. El propio Buñuel dijo que había situado el relato en el periodo de 1929-1935, por tratarse de una época bien conocida por él, y porque en tales años se manifestaba una gran agitación social.<sup>57</sup>

El don Lope de Buñuel está sacado de manera íntegra de la novela. De acuerdo con el discurso galdosiano, las peculiaridades de este personaje, con todas sus contradicciones y su tozudez ideológica, se deben principalmente a que descende de una anticuada casta de hidalgos que subsistía aún en el siglo XIX, aferrada a sus viejas convicciones y que se negaba a morir. Sus tintes son aún más acentuados en la versión cinematográfica, no sólo porque se desarrolla en otra época, sino porque la película es de los años setentas, hecho que en aquel momento hasta pudo influir para que el personaje fuera visto como un progresista, debido a su repudio hacia el dinero, la explotación al trabajador y las instituciones sociales: Iglesia, Guardia Civil, Matrimonio, etc.. Pero, por otro lado, también puede ser un

<sup>57</sup> Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 239.

personaje aún más ridículo que el Don Lope original, por ejemplo cuando esgrime anacrónicamente su ideario caballeresco (lo cual se ilustra la escena en que reta a duelo a Horacio con la simbólica bofetada con guante, misma que propicia que el joven, desdeñosamente, le dé un empujón que lo deja tumbado en el suelo).

Aunque el contexto socio-histórico esté desdibujado en la película (tan sólo se le ubica con la presencia de una manifestación obrera reprimida por la Guardia Civil y un comentario periodístico sobre la ineficacia de la Primera República, que anticipa el advenimiento de la Segunda República), el escenario espacial y temporal no es del todo fortuito, y algo pretendió decir Buñuel con esta elección.<sup>58</sup>

Toledo es una ciudad con profundo significado histórico, con sus antecedentes visigóticos, musulmanes y judaicos que, por último, se irguió como capital del poderoso Reino de Castilla. En la época de la tolerancia, antes de que culminara el proceso de la Reconquista, en ella confluían tres religiones: cristianismo, judaísmo e islamismo. El Toledo por el que Tristana pasea corresponde a una pequeña ciudad con aires provincianos. Las callejuelas, monumentos y ruinas nos hablan de un mundo viejo que está en agonía. Encontramos un lugar lleno de silencios y soledad en el que repentinamente aparece gente que semeja a una multitud de ratones o insectos que deambulan sin que se sepa de dónde salieron. El Toledo que nos pinta Buñuel, reminiscente del que conoció durante sus correrías juveniles en los años veintes, no dista tanto del que observara Galdós a fines del siglo XIX:

*Su aspecto es el de los pueblos muertos, muertos para no renacer jamás, sin más interés que el de los recuerdos, sin esperanza de nueva vida, sin elementos que puedan, desarrollados nuevamente, darle un puesto entre los pueblos de hoy. De*

<sup>58</sup> En el guión de la película la escena del periódico se describe del siguiente modo: don Lope lee en voz alta lo siguiente: "el pecado original de la Primera República del pueblo español ha sido siempre, mientras estuvo en el poder, el querer curar con empirismos, y sólo con empirismos, la gangrena de las instituciones" Buñuel, *Tristana*, p. 44. Agustín Sánchez Vidal sugiere que, tras la alusión a la gangrena, "no puede evitarse pensar en la mutilación posterior de Tristana." (*Luis*



*aquellos ilustres escombros, destinados a ser vivienda de lagartos y arqueólogos, no puede salir una ciudad moderna como sucede a sus compañeras en la Historia, Salamanca y Sevilla. No tiene sino el valor de las ruinas, grandes para algunos, acaso, o tal vez despreciables para la generalidad.*<sup>59</sup>

Como buen sitio de larga historia, Toledo ha originado muchas leyendas, y entre ellas circulan algunas que pudieron haber inspirado a Buñuel para concebir la escena onírica de la cabeza de don Lope colgando como badajo. Galdós nos refiere una que se originó en el Palacio de Galiana. Se dice que, en los años en que Toledo pertenecía al Califato de Córdoba, el sultán de Toledo, Galafre, quería que su hermosa hija, Galiana, se casara, y ésta había despreciado a todos los pretendientes que habían aparecido, incluyendo al aferrado Bradamante, Rey de Guadaíajara. Inexplicablemente aparece nada menos que Carlomagno, quien se prenda de la joven y pelea por conquistar su amor, quitando del paso al obstinado Bradamante. El valeroso Carlomagno regala la cabeza de su rival a su amada, quien "recibió el presente, muy gustosa, tanto por la valentía de su amante como por verse librada de quien tanto aborrecía".<sup>60</sup>

El ambiente provinciano de la que antes fuera la Ciudad Real de España parece dominar a lo largo del discurso. Si bien no se puede afirmar que haya una atmósfera de completa tranquilidad, en este Toledo no se registra ninguno de los sucesos importantes que acontecieron en ese entonces. En la película se indica como fecha de inicio 1929, justo el año en que capituló la dictadura de Miguel Primo de Rivera. En 1931 llegaba su fin la Monarquía española, y Alfonso XIII abandonó el país tras una contienda pacífica en la que, sin uso de la violencia, los republicanos, representados por una coalición de izquierda (el PSOE y Acción Republicana), tomaron las riendas del país. El advenimiento de los republicanos

---

Buñuel 2ª edición. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994 (Signo e Imagen/Cineastas 4), p. 277.)

<sup>59</sup> Benito Pérez Galdós "Toledo (su historia y su leyenda)" en *Obras completas*, T. VI, Madrid, Aguilar, 1968, p. 1582

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1291

bien pudo haber ocurrido en el transcurso de dos años, cinco o diez. Pero en el guión cinematográfico se indican dos fechas más: 1932, cuando empieza la segunda parte, y 1935, cuando se aproxima el desenlace de la película. En la secuencia número veinticinco, que corresponde a la segunda mitad de la película, Buñuel tiene la intención de que las circunstancias fortuitas que benefician el estado económico de don Lope se interpreten como un signo de las expectativas de cambio que se estaban operando en España en aquel entonces.<sup>62</sup> En la película se advierten transformaciones en algunos escenarios: la casa de don Lope se vuelve opulenta y parte de la acción se traslada a una finca en donde hay luz y colorido.

Pero la historia de *Tristana* transcurre completamente ajena a los acontecimientos de su entorno. Por el tiempo en que *Tristana* se aburre en casa de don Lope y conoce a Horacio, quien será su liberador, en su país, en medio del desconcierto y júbilo, se proclamaba la República.<sup>63</sup>

La decisión de *Tristana* de huir con Horacio y vivir en unión libre con él no le viene por influencia de las ideas anarquistas que circulaban en ese entonces, sino por inspiración de don Lope. En aquella época, las personas que aprobaban las reformas propuestas por los republicanos (matrimonio civil y divorcio), que por cierto no eran muchas, se casaban por el civil con el afán principal de invalidar el matrimonio religioso.<sup>64</sup>

moderna." Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, pp. 276-277.

<sup>62</sup> Buñuel, *Tristana*, p. 94.

<sup>63</sup> La República se proclamó en España el 14 de abril de 1931.

<sup>64</sup> Danièle Bussy Genevois ("*Mujeres de España: de la República al Franquismo*", en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres, El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 203-222), nos dice que en la época republicana los anarquistas, que no participaban del proyecto del gobierno, eran quienes promovían la unión libre, el uso de anticonceptivos y los que sostenían una férrea lucha sindical. En lo que se refiere a las reformas emprendidas por los republicanos, estadísticamente, el impacto del divorcio fue muy pequeño: había ocho divorcios por mil matrimonios. Aclara Bussy que el impacto habría que medirlo en las manifestaciones que se suscitaron a raíz de estas reformas: padres que querían comprar la disolución eclesiástica del matrimonio de los hijos a condición de que no se divorciaran, jueces que huían con tal de no casar a una pareja de divorciados; notas en los periódicos de "camaradas" que felicitaban a los que se habían sacudido el yugo de la Iglesia o niños que eran registrados con los nombres de "Libertad",

En el mundo de *Tristana* se vuelve aún más patente el desconocimiento total de los sucesos que se estaban cocinando en la época: mientras la sociedad española se radicalizaba, don Lope experimenta un proceso opuesto de repliegue, contemporizando con sus antiguos enemigos ideológicos como guardias civiles y curas. En tanto, detrás de las congratulaciones y el chocolate con picatostes, el odio de militares y religiosos estaba gestando su ofensiva para tirar a un régimen que amenazaba sus privilegios y autoridad.<sup>65</sup> Los tenues avisos que la película ofrece de esta tensión creciente desaparecen en su segunda parte y, de hecho, toda la agresividad del exterior parece concentrarse en la intimidad de las relaciones de Tristana con don Lope y los demás miembros de su pequeño “círculo familiar”. Buñuel elimina completamente las alusiones al contexto histórico para mostrar la rabia de Tristana y el desarrollo de su sed de venganza hacia el hombre “causante de sus desgracias”.

Fuera de la ficción, quizá simultáneamente al momento en que Tristana exhibía triunfante su cuerpo mutilado ante el atónito Saturno, otro lisiado, el general José Millán Astray, conocido como “el glorioso mutilado”, sostenía una encarnizada discusión con Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca, en la que el general afirmaba que el fascismo era el remedio para España. Unamuno, sin conmiseración, atacaba al héroe tuerto y manco, fundador de “el Tercio de la Legión” y manipulador de masas a través de su propia ruina física, con las siguientes palabras:

---

“Vida” o “Germinal”.

<sup>65</sup> Paul Preston (*Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pp. 274-280), nos dice que los republicanos, entre ellos Manuel Azaña, se habían propuesto modernizar a España, quitándole poder al militarismo y a las órdenes religiosas. Se estaban llevando adelante reformas que no eran del agrado de los militares: juramento de lealtad a la República, revisión de grados militares, liquidación de oficiales de acuerdo a la Ley Azaña; creación de la campaña conocida como “responsabilidades”, que enjuiciaba a algunos militares por delitos fiscales y corrupción; el cierre de Academia Militar General de Zaragoza (de la cual era director el general Francisco Franco), etc. Por otra parte, un decreto de 1931 establecía que el Clero dejaría de recibir subsidio del Estado, disolvía órdenes religiosas como la Jesuita (que juraba fidelidad a otros países) y, por último, limitaba las riquezas de la Iglesia. En la práctica, las reformas no se terminaron de llevar a cabo,

*Desgraciadamente hay hoy en día demasiados inválidos. Y pronto habrá más si Dios no nos ayuda [...] Un inválido que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, que era un hombre, no un superhombre, viril y completo a pesar de sus mutilaciones, un inválido, como dije, que carezca de esa superioridad de espíritu, suele sentirse aliviado viendo cómo aumenta el número de mutilados alrededor de él. El general Millán Astray quisiera crear una España nueva, creación negativa, sin duda, según su propia imagen. Y por ello desearía una España mutilada...<sup>66</sup>*

La historia de Tristana culmina cuando ella acelera la muerte de don Lope. La cabeza de éste, pendiendo como badajo, ya había dado aviso del acto fúnebre. El mundo de Tristana estaba sufriendo una transición vital en el mismo momento en que el general Franco preparaba a sus ejércitos para llevar adelante “la redención moral” y “la conquista espiritual” de España. Al final de la película vemos que Tristana contemplaba la calle vacía y silenciosa. Los vecinos estaban entregados al plácido sueño, ignorantes todavía de que su vida sería violentamente amenazada por una guerra. Así pues, encontramos a una Tristana que parece estar representando el papel de emisaria de la muerte.

---

pero decretos de este tipo fueron suficientes para generar la animadversión de la prensa y de los grupos derechistas del país y para que hubiera conflictos al interior del Gobierno.

<sup>66</sup> Unamuno, citado en *Ibid.*, p. 92. Preston nos ofrece en el capítulo “El novio de la muerte” una elocuente semblanza del general José Millán Astray, quien durante la Guerra Civil fue uno de los principales colaboradores de Franco. Él fue jefe de Prensa y Propaganda de los nacionalistas al inicio de la contienda, y en 1937, como premio a sus méritos, fue nombrado “Director General de Mutilados”. Millán había sido también el fundador de la llamada “Legión de la muerte”, grupo militar que operó en Marruecos, y que estaba integrado en su mayoría por ex convictos. Astray aprovechaba las características de estos desclasados para infundirles violencia, haciendo que buscaran el triunfo aún a costa de perder su propia vida. Franco, quien desde 1923 trabajó al lado de Astray, aprovechó la presencia de esta Legión para iniciar su levantamiento, con ella al frente del conflicto. Este es uno de los muchos ejemplos que se pueden encontrar sobre el devastador ejercicio de violencia que imperó en la Guerra Civil.

## TRISTANA Y EL MUNDO DE LAS PASIONES

Tristana vive bajo el amparo de don Lope, su rol social es ambiguo, puesto que es tanto la hija como la manceba de su tutor. Tal situación está determinada por las ideas de don Lope, quien sustenta una moral compleja de "criterio excesivamente libre". Pero tal circunstancia deja libre a Tristana para que conciba con mayor facilidad planes al margen de la relación con su protector. Tristana/novela formula ideales entroncados con el feminismo: quiere ocupar un lugar en el mundo diferente a todo lo que se ha asignado a la mujer y desarrolla premisas que se convierten en todo un ensayo. Tristana/film, es menos idealista y más práctica: su meta consiste en abandonar a don Lope. Galdós define a Tristana como alguien que experimenta "la pasión por el ideal". Contraria a ella, la Tristana de Buñuel tiene afición por la pasión perversa. Creo que una manera de asomarse a estos personajes y tratar de comprenderlos durante la primera etapa (cuando eran jóvenes, bellas, inocentes y estaban sanas) es por medio de sus pasiones. A través de la comparación de ambas Tristanas encuentro que en *Tristana/novela*, la pasión es originada por fantasías exaltadas y explícitas de la protagonista; en cambio en *Tristana/filme*, la pasión es velada o misteriosa, y sigue un curso completamente distinto, pues será el triunfo de sus deseos inconscientes los que determinen el progreso de ésta.

El motor de las aspiraciones y búsqueda de Tristana está determinado por la pasión. La pasión en *Tristana/novela* se convierte en deseo: "anhela luz en forma de conocimiento, independencia y amor."<sup>67</sup> En *Tristana/film* el deseo se concreta con la obtención de satisfactores en la experiencia, el sexo y la vida mundana.

Las pasiones tienen orígenes distintos y muchas veces pueden confundirse con estados emocionales de las personas. Rony propone encontrar la presencia de

---

<sup>67</sup> Aitor Bikandi-Mejías, "El deseo en *Tristana* (film y novela)", en *Anales Galdosianos* # 23 Ontario, Queen's University, 1988

las pasiones cuando la permanencia de ideas fijas domina la conciencia del individuo; o cuando la vida afectiva se ordena de acuerdo a una tendencia dominante, o sea que se manifiesta en la persona afectada como si fuera arrancada de sí misma y se viera impelida hacia actos que deja de juzgar cabalmente. El ser apasionado trata de “realizar, sea por integración, sea por sacrificio, el éxito de la tendencia dominante.”<sup>68</sup> Kant ha dado algunas de las definiciones más completas del concepto, y determinó que la pasión es “la inclinación que impide a la razón compararla con las otras inclinaciones, y de tal manera realizar una selección entre ellas.”<sup>69</sup> Por lo tanto, la pasión impide que la voluntad se determine a través de principios, puesto que se adueña de la personalidad del individuo. Hegel la definió de modo distinto, aunque no por ello menos preciso:

*La pasión contiene en su determinación el estar confinada a una particularidad de la determinación del querer, en el cual se sumerge la total subjetividad del individuo, sea luego cualquiera el contenido de esta determinación. Por este carácter formal, la pasión no es ni buena ni mala: su forma expresa sólo que el sujeto ha puesto en un contenido único todo el interés vivo de su espíritu, del ingenio, del carácter, del gozo. Nada grande ha podido ser realizado, ni puede serlo, sin pasión.*<sup>70</sup>

Bikandi-Mejías dice que “el deseo” en *Tristana*/novela se vuelve fuente de los cambios que experimenta el personaje y motor del relato. Tristana se pregunta por qué no hay mujeres abogadas, pintoras o gobernadoras, y expone su metaobjetivo en la vida: “Quiero saber por qué hemos nacido”. Dueña de una fantasía desbordante, quiere un papel destacado en la vida: puede ser pintora, escritora, políglota, diputada, abogada. Dentro de su imaginación no existen los límites que impone la realidad. Su propósito consiste en ser “libre y honrada”, y esa es justamente la idea fija que la absorbe, es la tendencia dominante que determina sus actos. En la *Tristana*/film, su metaobjetivo no es tan explícito como

<sup>68</sup> Jerome-Antoine Rony, *Las pasiones*, México, Diana, 1966, pp. 17-20.

<sup>69</sup> Kant, citado por Nicole Abbagnano en *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1974, p. 892

en la protagonista goldosiana, pero queda expuesto desde la primera secuencia, de donde se infiere que ella sólo quiere conquistar el afecto de los demás y, de manera inconsciente, la realización de acciones eróticas. Recuérdese que la muchacha, dócilmente, acompaña a Saturna para ver a su hijo. Cuando Tristana conoce al muchacho, Saturno, le regala una manzana. La escena denota cercanía y afecto entre ambos personajes. Por la carga simbólica que encierra la manzana como fruto prohibido, y por el desarrollo que tendrá el argumento, resulta viable pensar que Tristana busca el deseo entroncado con la experiencia sexual, deseo que en esta primera escena está completamente reprimido. Tristana es la inconfesa Eva que da a probar a Saturno, ingenuo tanto como lo es ella en ese momento, el símbolo de la tentación. Pero ella no manifiesta ser una persona afectada por una tendencia que domine su voluntad y determine sus acciones, porque sus deseos nunca son explícitos, y durante la etapa previa a su cojera apenas se estaban gestando.

### Lo prohibido

Ahora iré por partes. Primero abordaré el tema de la pasión en *Tristana*/novela. Los capítulos I, II, y III están destinados a presentar a los personajes principales y los antecedentes de la relación entre don Lope y Tristana. Sabremos que Tristana atravesó por una crisis profunda a los ocho meses de sostener relaciones conyugales con su protector. En el capítulo IV el narrador refiere la transformación de la muchacha, la cual, según Emilio Miró:

*Viene acompañada desde el primer momento por el vago idealismo, la ambición inconcreta, "el deseo anhelante de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna". Y también va acompañada de un tomar conciencia de su vida sometida [...] y de un incipiente aborrecimiento a esa vida misma.*<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Hegel, citado por Abbagnano, *op. cit.*, p. 893.

<sup>71</sup> Emilio Miró, "Tristana o la imposibilidad de ser", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 1970-1971, # 250-252, p. 510.

El narrador dejará que ella tome la palabra en el capítulo V y, por conducto de una conversación, conoceremos sus sueños y deseos: rechaza el matrimonio, quiere ser libre y vislumbra que el único medio para conseguir la emancipación se da por conducto del estudio y aprendizaje de una profesión.

Hasta aquí Tristana ha expuesto las ideas que darán vida posteriormente a sus pasiones, pues éstas, a diferencia de las emociones no es irreflexiva. El filósofo español Carlos Gurmédez nos dice que: “cuanto más abiertos, sensibles y atentos estemos a los estímulos del mundo exterior es muy probable, casi seguro, que llegaremos a sentir una enorme pasión.”<sup>72</sup> Sabemos que Tristana sigue viviendo en cautiverio y que a hurtadillas sale a pasear con Saturna, más por un impulso natural que rebelde, pero en su mente no han dejado de cobrar forma las ideas sobre un futuro anhelado, sintetizado con estas palabras: “Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme el por qué y el para qué nos han traído a esta tierra en que estamos. Yo quiero vivir y ser libre” (p. 1543).

El germen de lo que serán las pasiones de Tristana queda enunciado en el capítulo IV: “Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna” (p. 1542). Al final del capítulo V, Tristana sueña con la idea de abandonar la casa de don Lope, y salir a la conquista del “mundo”, pero también repara en sus limitaciones para lograrlo, pues la necesidad de protección y el miedo a la soledad pesan más:

*Acosada por la idea de abandonar la morada de don Lope, oyó en su mente el hondo tumulto de Madrid, vio la polvareda de luces que a lo lejos resplandecía y se sintió embelesada por el sentimiento de su independencia. Volviendo de aquella meditación como la de un letargo, suspiró fuerte. ¡Cuán sola estaría en el mundo fuera de casa de su caduco galán!* (p. 1544)

<sup>72</sup> Carlos Gurmédez, *Crítica de la pasión pura*, T. I. Madrid, FCE, 1989, p. 140



Miró ha señalado que Tristana, frente a la imposibilidad de llevar adelante sus planes, va a necesitar de otra persona para llevar adelante su objetivo. Pero también se trata de estas circunstancias en donde la búsqueda de nuevos horizontes va de la mano con el nacimiento de inquietudes internas que quieren encontrar una salida y realización. En el capítulo VII, tiene lugar el momento capital para que se desate la pasión en Tristana: siente sobre sí la mirada de un hombre desconocido a quien ella a su vez atisba: "en ambos el verse y el mirarse fueron una acción sola" (p. 1547). En cuanto ella volteo para observar al susodicho, sabrá que es joven, marcándose así su oposición inicial respecto de don Lope. El narrador, junto con Saturna, se coloca a distancia cuando ocurre la primera entrevista entre Horacio y Tristana, y por él sabremos que ella asintió a todo lo que él le decía y que dejó al descubierto su entusiasmo:

*Como en éste observara Saturna que su señorita y el galán desconocido no distaban un palmo el uno del otro, se apartó solapadamente. 'Gracias a Dios – pensó atisbándolos de lejos – ; ya pica: hablando están' ¿Qué dijo Tristana al sujeto aquel? No se sabe. Sólo consta que Tristana le contestó a todo que sí, ¡sí, sí!, cada vez más alto, como persona que avasallada por un sentimiento más fuerte que su voluntad, pierde en absoluto el sentido de las conveniencias. (p. 1549)*

Sus reacciones naturales, tan alejadas del fingimiento convencional de la mujer cortejada, se convierten en el primer indicio de que en ella está naciendo la pasión amorosa:

*Se muestra absolutamente rendida, desbordada en su apasionamiento hasta saltar los diques de los prejuicios y las buenas formas establecidas, con una sinceridad tan visceral que no puede dar vida al menor fingimiento, aun reconociendo que eso no es lo corriente; que la habilidad, la cuquería, son las tradicionales armas femeninas...<sup>73</sup>*

---

<sup>73</sup> Miró, *op. cit.*, p. 512

La relación entre Horacio y Tristana nace por conducto de la comunicación epistolar. Las cartas llegan una tras de otra y dejan ver una base romántica. "Te quiero desde que nací..." dice Horacio en su primera carta, a lo que Tristana responde: "Te estoy queriendo, te estoy buscando desde antes de nacer..." Montero-Paulson ha denominado a esta etapa, que inicia con la comunicación epistolar, como romántico-ideal, pues se trata del encuentro espiritual de dos personas que tienen en común haber sido victimizadas por sus respectivos tutores.<sup>74</sup> Tristana ve en Horacio a un salvador, y el joven, en ella, a alguien capaz de borrar la huella que haya podido dejar su desolador pasado. Los jóvenes enamorados buscan encontrarse a las afueras de Madrid para engrandecer su ilusión. Ambos son demandantes de compañía y deseo de eterno amor, pero en Tristana las exigencias son mayores:

*[...] era insaciable en el continuo exigir de su pasión. Salía de repente por el registro de una queja amarguísima, lamentándose de que Horacio no la quería bastante, que debía quererla más, mucho más: y él consentía sin esfuerzo el más, siempre más, exigiendo a su vez lo mismo. (p. 1554)*

Tristana cree que ahora puede desafiar al mundo y que ya no le teme a nada, pero el narrador se encargará de recordarle y recordarnos la existencia de don Lope en el capítulo X. Miró ha dicho que la realidad de Tristana no había cambiado y que "para el narrador las transformaciones y las iluminaciones del

---

<sup>74</sup> Daría J. Montero Paulson (*La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Madrid, Ed. Phegos, 1988, p. 150) La autora divide en seis etapas todo el asunto relacionado con el idilio de Horacio: La primera es la romántico-ideal; la segunda es la realista (cuando ambos se confían todos sus secretos); la tercera, naturalista o carnal; la cuarta, la imaginativa (cuando ella se quijotiza y recrea sus expectativas hacia el futuro), la quinta, la literaturización de la pasión (cuando ellos se ponen nombres de personajes literarios e inventan juegos en torno a ellos) y la sexta, la completamente idealizada (cuando Tristana cae enferma y mistifica en sus cartas la figura de Horacio) Con esta clasificación no estoy de acuerdo, pues cinco de las etapas que Montero-Paulson distingue, corresponden a la primera fase de la relación amorosa: con su inicio y evolución consecuente, en donde en dado caso hay dos fases: el enamoramiento y la pasión carnal.

amor sólo se producen en las fantasías delirantes, en los ardores imaginativos de los amantes exaltados.”<sup>75</sup>

Bikandi-Mejías habla del deseo insaciable en Tristana, y la necesidad de que éste no se resuelva para que siempre esté vivo. De esta manera, durante la primera etapa de su idilio con Horacio, ella se niega a acudir al piso de su enamorado, porque teme sobre su felicidad futura: “Y le asaltaba el celo amarguísimo de ser menos amada después de lo que ahí sucediera” (p. 1556). Convencía a su amante de imponer un sacrificio para no apurar a la felicidad. El día que Tristana decidió acudir al estudio, permitió satisfacer un deseo amoroso que se tornó en pasión carnal, pero un nuevo cambio se operó en ella, y todos sus anhelos de libertad, educación y búsqueda de vocación se comenzaron a multiplicar en diferentes manifestaciones de pasión:

*Cuando su alegre embriaguez permitió a Tristana enterarse del medio en que pasaba tan dulces horas, una nueva aspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces, simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido. (p. 1562)*

Tristana se sentía libre y autoafirmaba tal experiencia, no tan sólo por estar desafiando la sujeción de don Lope, sino porque en ella estaban naciendo nuevas inquietudes e intereses. Fromm asocia las expresiones más auténticas de la conducta espontánea con la experiencia de sentir y pensar sin ataduras ni opresiones, ser libre, en pocas palabras. Dice que aunque este fenómeno sea raro, se le puede sentir en momentos determinados por situaciones extraordinarias como el enamoramiento:

*Las personas que son o han sido espontáneas; personas cuyos pensamientos, emociones y acciones son la expresión de su yo y no la de un autómatas. [...] Muchos*

<sup>75</sup> Miró, *op cit*, p 512. Según Pradines (citado por Rony, *op cit*, p 21) el amor-pasión “vive de una vida subjetiva, intensa, desmesuradamente exigente, impermeable a la experiencia, ciega a

*de nosotros podemos percibir momentos de espontaneidad que al propio tiempo lo son de genuina felicidad. Se puede tratar de la percepción fresca y agradable de un paisaje o el nacimiento de alguna verdad como consecuencia de nuestro pensar, o bien de algún placer sensual o del nacimiento de amor hacia alguien. En todos estos momentos sabemos lo que es un acto espontáneo y logramos así una visión de lo que podría ser la vida si tales experiencias no fueran acontecimientos tan raros.<sup>76</sup>*

El germen de su pasión cobrará vida y se extenderá y multiplicará en la medida que avance el idilio con Horacio. De esta manera encontramos que la pasión amorosa servirá para avivar en ella los deseos que antes sólo eran ideas difusas sobre la necesidad de ser alguien en la vida, y si se entrega a la pasión es con el afán de liberar sus represiones. Su estado afectivo ha calado tan hondo que ahora cobra la forma de un proyecto para el futuro. Al respecto Gurmédez agrega que cuando la pasión se radicaliza se convierte en un “sentido finalista de la existencia.”<sup>77</sup> Entonces encontramos a una muchacha que al entrar en contacto con la pintura, dedica buena parte de su tiempo a aprender las destrezas de este arte y se esfuerza en querer demostrar a Horacio que ella no es una mujer anquilosada ni negada para el estudio: “pues mira: me rejuveneceré, me quitaré años, volveré a la infancia, y mi aplicación suplirá al tiempo perdido” (p. 1564). Confía en su voluntad para poder abatir las carencias que le ha dejado una educación deficiente:

*¡Si aun me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas...! Luego, este hombre maldito me ha educado para la ociosidad y para su propio recreo, a la turca, verdaderamente, hijo... Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad. Ya ves, la pintura me encanta; siento vocación, facilidad. ¿Será inmodestia? (p. 1563)*

---

las cosas, que llena de alucinaciones”, p. 21.

<sup>76</sup> Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, Buenos Aires, Paidós (Biblioteca del hombre contemporáneo), 1974, p 294

<sup>77</sup> Gurmédez, *op. cit.*, p. 153.

La demanda por estudiar está ligada al deseo de aprender un oficio que le permita sostenerse a sí misma. No quiere depender de nadie, y menos aún del hombre que ama. Su oposición al matrimonio la manifiesta a través del principio de la no atadura "Nada de matrimonio, para no andar a la greña por aquello de quién tiene las faldas y quién no. Creo que me has de querer menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño" (p. 1566). Horacio se esfuerza inútilmente por querer persuadir a Tristana para que se case con él, pero ni la posibilidad de concebir un hijo juntos, tiene buenos resultados.

Schmidt afirma que la inclinación de Tristana por la rebeldía se manifiesta en su rechazo al matrimonio y la domesticidad de la mujer, en su protesta hacia la educación deparada a la mujer y en el deseo de independencia del hombre. "La continua prédica de Tristana es de recelo contra la sociedad masculina dominante que ha inhabilitado a las mujeres para la vida al negarles el entrenamiento y la educación esenciales para la independencia."<sup>78</sup>

"El apasionado representa una comedia a la cual se ase espontáneamente. Sin duda esta actitud es a veces completamente discreta, pero, sin esa pizca de locura, a la pasión le falta un elemento esencial" dice Rony cuando describe uno de los estados del ser apasionado.<sup>79</sup> Encuentro que esta manifestación en Tristana es mucho más clara cuando Horacio se va a Villajoyosa. Su objeto amoroso o inspirador de sus anhelos se encuentra lejos de ella. Este hecho simboliza los obstáculos o adversidades tan anhelados por alguien que, como Tristana, rechaza las estrecheces que le impone su realidad:

---

<sup>78</sup> (The constant refrain of Tristana is one of resentment against the dominant male society which has incapacitated women for life by denying them the training and education which are essential to independence.) Ruth A. Schmidt, "Tristana and the Importance of Opportunity" *Anales Galdosianos* # 9. University of Pittsburgh, 1974, p. 96

<sup>79</sup> Rony, *op. cit.*, p. 42

*Las pasiones tienen necesidad de sorpresas, novedades, obstáculos. No sólo porque el deseo crece cuando el efecto se retira, sino porque la pasión buscando el absoluto rechaza todas las realizaciones limitadas que la realidad le propone.*<sup>80</sup>

Desde que se fue Horacio, Tristana consume todo su tiempo en la casa de don Lope, justo el lugar que antes oprimía su espíritu, pues se trata del "hogar desapacible, frío de afectos, pobre, vacío en absoluto de ocupaciones gratas [...]" (p. 1545). Pero ahora el espíritu de Tristana no está abrumado por la desolación del hogar en el que vive, pues ha encontrado una nueva ocupación, y en su mente bullen tanto "el júbilo desenfrenado" como "la desesperación lúgubre" y su mundo se ha trasladado en "ráfagas tempestuosas", que cruzan "el largo espacio entre la villa mediterránea y Madrid". Debido a la inspiración que produce su estado de ánimo, para Tristana, aunque Horacio esté lejos, el sentido de su existencia se ha modificado, y su pasión aviva y rompe la monotonía de su vida cotidiana. Las cuatro paredes y la presencia de su "amo", seguramente no la desalientan como en otro tiempo. En esta situación, desprovista de acción en apariencia, está en ebullición la mente de Tristana, que desata la proliferación de emociones que toda pasión genera: "el apasionado sufre o se acongoja por acontecimientos insignificantes para otros y permanece indiferente a todo lo demás."<sup>81</sup> A ciencia cierta, poco ha cambiado la realidad de la muchacha, pues sigue viviendo cautiva bajo la protección de don Lope; pero donde sí se están suscitando cambios es en Villajoyosa: Horacio se está olvidando de sus promesas, de sus ideales artísticos y del sufrimiento que se había impuesto para merecer el amor de Tristana:

*¡Ay Restitutilla, cuánto te gustará mi casa, nuestra casa, si en ella te vieras! No me satisface, no, tenerte aquí en espíritu. En ¡espíritu! Retóricas, hija que llenan los labios y dejan vacío el corazón. Ven y verás. Resuélvete a dejar a ese viejo absurdo,*

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>81</sup> *Idem*

*y casémonos ante este altar incomparable, o ante cualquier otro altarito que el mundo nos designe, y que aceptaremos para estar bien con él.* (p. 1574)

Quizá si Horacio le hubiera comunicado que estaba padeciendo una enfermedad extraña y grave, ella hubiera acudido sin tardanza a su encuentro, pero todo lo expuesto por él resulta tan rústico para la joven que ella prefiere dar rienda suelta a sus sueños. Como el ser apasionado busca el absoluto y no se conforma con las estrecheces de la vida ordinaria, Tristana aviva la flama de sus deseos, y, a partir de ese momento, buscará con fervor aún mayor, su emancipación y las fuentes del estudio, aunque para ello tenga que depender del mecenazgo de don Lope:

*Ahora que renquea y no sirve para nada, ha dado en la flor de entenderme, de estimar en algo este afán mío de aprender una profesión. ¡Pobre don Lepe! Antes se reía de mí; ahora me aplaude, y se arranca los pelos que le quedan, rabioso por no haber comprendido antes lo razonable de mis anhelos.* (p. 1575)

Según Schmidt, la rebeldía en Tristana se manifiesta con mayor vehemencia en las cartas que escribe a Horacio. A diferencia de la Pardo Bazán, quien considera superflua esta parte de la novela, Schmidt piensa que esta correspondencia revela claramente la insatisfacción de Tristana con el rol social de la mujer: Asimismo, ayuda a delatar la endeble personalidad de Horacio, quien poco a poco se manifiesta como un individuo tradicional al que asustan, por ejemplo, las audaces declaraciones de Tristana sobre el amor, el matrimonio y el arte. A juicio de Schmidt, "Horacio es una persona convencional, a pesar de su profesión y la vida bohemia con que ésta podría ser asociada."<sup>82</sup>

*Quiero ser algo en el mundo, cultivar un arte, vivir de mí misma. El desaliento me abrumba. [...] No quiero ser una manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen*

---

<sup>82</sup> Horacio is, in spite of his profession and the bohemian existence this may suggest, a conventional person. Schmidt, *op. cit.*, p. 140.

*algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio [...] No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. Protesto, me da la gana de protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotros más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar. (pp. 1573-1574)*

La búsqueda del conocimiento y del saber tienen por principal motor el deseo, puesto que sólo se desea aquello que no se tiene, según lo dicho por Platón en su célebre *Banquete*. En Tristana es más fuerte la necesidad de mantener vivo el deseo, que el lograr una manera de colmarlo. “Tristana buscará otra actividad: necesita transformarse y dedicarse a otra cosa; ocupaciones que son substitutas de su deseo –inconsciente– de conocimiento”.<sup>83</sup> Horacio es el objeto inspirador de los deseos de Tristana, y en torno a él se nutre la idea del amor eterno, imposible y demandante: “No quiero alemán, no quiero lenguas, no quiero más que salud, aunque sea más tonta que un cerrojo. ¿Me querrás cojita?... Tengo odio a todo el género humano, menos a ti” (p. 1580). Fue por conducto de él que conoció el arte, luego su ausencia, se convierte en un acicate para afirmar sus ideas en contra del matrimonio y no abandonar sus estudios. A él dedica todas sus búsquedas y anhelos: su nueva incursión como estudiosa de lenguas y su posible profesión como maestra de idiomas, finalmente, como si se tratara del gran descubrimiento de su vocación, a él le demandará la aprobación para convertirse en actriz. Cuando sienta más distante a Horacio, no sólo por la enfermedad que la aqueja, sino porque las mudanzas de éste han enfriado la relación, ella mistificará su papel de amante como el último recurso para evitar que se extinga su pasión: “Pues lo tuyo es eso: el divino arte, en que tan poco le falta para ser el maestro” (p. 1578).

83

Bikandi-Mejías, *op cit.*, p. 54



Pareciera que Tristana idealiza a Horacio para convertirlo en el símbolo de sus deseos insaciables.<sup>84</sup> Si ella quisiera asegurar la compañía y permanencia de él, aceptaría el matrimonio, pero toda la magia desaparecería: ese encanto que es la pizca de locura esencial para que una pasión sea una pasión. Como ella sólo necesita a Horacio como inspirador o fuente de sus pasiones, le basta con escribirle. La fórmula epistolar es ideal para que Tristana represente la mímica o la comedia a la que se ase espontáneamente el individuo apasionado, tal como nos refiere Rony. En relación con lo anterior, Bikandi-Mejías precisa aún más el proceso de simbolización o despersonalización a que Tristana somete a su amado, pues Horacio “es su ideal que no quiere ni necesita aprehender, porque lo necesita como objeto de deseo”.<sup>85</sup>

Para poder finalizar con este apartado, es asunto obligado intentar descifrar el concepto de pasión que trata de interpretar Galdós en Tristana, quien lleva el nombre del héroe del romance medieval que tantas resonancias ha tenido en el mundo occidental dentro del terreno lírico y novelable. El ensayista e historiador suizo, Denis de Rougemont se pregunta el porqué en Occidente hay una fascinación por el amor-pasión y no tanto por el amor consumado y armónico. “El amor feliz no tienen historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida.” Rougemont nos explica que la necesidad de evadir todo lo monótono y aburrido de lo mecánico lleva a que el amor sea idealizado, y por lo general existe el ambiente propicio para que la pasión sea glorificada, pues se le ve como una promesa de experiencias más vitales, algo que tiene el don de transfigurar todo, y que está más allá de la felicidad y del sufrimiento. ¿Hay que creer que hay una mayor preferencia por todo lo que

<sup>84</sup> Spencer (citado por Rony, *op. cit.*, p. 20) ha dicho que: “en torno al sentimiento físico [...] están reunidos los sentimientos producidos por la belleza personal, los cuales constituyen la simple adhesión, el respeto, el amor a la aprobación, el amor propio, el amor a la posesión, el amor a la libertad, la simpatía [...] todos estos sentimientos forman el estado síquico que conocemos como amor [...] Podemos decir que esta pasión funde en un agregado inmenso a casi todas las excitaciones elementales de que somos capaces”.

<sup>85</sup> Bikandi-Mejías, *op. cit.*, p. 54.

lastima, hiere o exalta a lo que satisface más plenamente un ideal de vida armonioso? La pasión de amor significa desgracia, y el autor suizo se pregunta por qué la pasión en la sociedad occidental es revestida con el adulterio “¿no es una primera prueba de este hecho paradójico: que queremos la pasión y la desgracia a condición de no reconocer jamás que las queremos en cuanto a tales?”<sup>86</sup>

Entonces, ¿en qué medida la novela de Galdós también está abordando el tema del adulterio? Éste existe en la medida que Tristana requiere de él para afianzar su pasión, puesto que ella reconoce que es libre para amar a otro, y sin embargo, siempre actúa a hurtadillas, como si estuviera engañando a don Lope, goza desafiándolo cuando inicia sus relaciones sexuales con Horacio, y finalmente, siempre permanece a su lado. Ante la insistencia de Horacio por desposarla, y frente a la circunstancia de temer la pérdida de su amante, Tristana podría haberse casado, pero el matrimonio, tal como nos dice Rougemont, es antagónico de la pasión: “la pasión y el matrimonio son por esencia incompatibles. Sus orígenes y finalidad se excluyen.”<sup>87</sup>

Así bien, encontramos que Tristana, más que ser una reformadora social es un personaje afectado por ideales románticos, los cuales pudo haber absorbido de su ambiente familiar. Galdós no cuestiona estos ideales, puesto que ellos son necesarios si se aspira a una vida más plena y menos utilitaria, y Tristana consiguió, en algún momento, tener una relación de igualdad y plenitud con Horacio. Logro que obtuvo gracias a que hizo caso omiso de los consejos que debería respetar toda mujer “decente”:

*El joven tiene el privilegio de elegir entre un gran número, y puede tomar informes en todas partes, mientras que la joven casi siempre espera que pidan su mano, de*

<sup>86</sup> Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, 7ª edición, Barcelona, Kairós, 1978, pp. 16-17

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 279.

*modo que, en la mayoría de los casos, más bien acepta que elige, y fía más en los demás que en sí misma para conocer al hombre con quien va á unir su destino.*<sup>88</sup>

Pero también, al querer vivir afectada por la pasión en un contexto tan poco favorable a ella, pues ni siquiera contó con el eterno amor apasionado de su amante, perdió de vista la dimensión de su situación real, y con ello, quizás, posibilidad de mejorarla. Pero Galdós no da respuestas ni soluciones, simplemente deja a nuestro criterio que nos preguntemos si acaso su destino pudo ser distinto.

### La joven

La *Tristana*/film no escapa al mundo de las pasiones: su pasión se inscribe en el deseo, concretamente el carnal. El tema del deseo es parte del discurso en la obra de Buñuel, y de hecho es una de las mayores constantes en su obra. El mismo autor llegó a afirmar que el deseo habitualmente se expresaba en su obra por medio de la figura femenina.<sup>89</sup> La mujer como símbolo de tentaciones e inspiradora de deseos aparece en la filmografía de Buñuel desde sus dos primeras películas, *El perro andaluz* y *La edad de oro*. De manera mucho más explícita, y dentro del argumento cinematográfico tradicional, la podemos encontrar en películas menos ambiciosas de su filmografía mexicana como *Susana carne y demonio* y *Subida al cielo*. En la época en que se dedicó a hacer cine de mayor calidad tenemos dos buenos ejemplos: la celeberrima *Bella de día* y *Ese oscuro objeto del deseo*. *Tristana* no podía ser la excepción, y de ella Buñuel declaró que poseía un argumento clásico, mismo que abordaba sólo medianamente los temas erótico y

<sup>88</sup> Condesa de A\*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>89</sup> Cf De la Colina y Turrent, *op. cit.*, p. 310. Buñuel se niega a aceptar que concibe a la mujer como símbolo, pero la principal constante de sus personajes femeninos, consiste en representar a la mujer como ser que encarna tentaciones. En otra parte de la entrevista dice que pocas veces toma el punto de vista de la mujer pero, como sus películas aluden al mundo de los deseos y él no es homosexual, "el deseo toma naturalmente la forma de mujer" (*Ibid.*, p. 263.)

religioso.<sup>90</sup> A pesar de lo dicho por el director, *Tristana*/film es demasiado compleja para ser vista como una película convencional, y la importancia del simbolismo erótico, psicológico y social reviste el principal interés de la película. En efecto, el tema no se presenta de un modo clásico, puesto que podemos seguir al menos dos líneas de lectura igualmente válidas: la historia de la decadencia de un viejo y de su obsesión gradual por una mujer inalcanzable, o bien, invirtiendo el punto de vista, como la historia de una joven que pierde su inocencia y que cobrará venganza victimizando a su verdugo, además de encontrar el modo de satisfacer ciertas fantasías perversas. La primera lectura presenta bastantes semejanzas con el esquema galdosiano, si bien tomado sólo desde la perspectiva de don Lope, pues en ella la ruina de este viejo don Juan coincide con la pérdida de sus convicciones liberales y su espíritu antiburgués.<sup>91</sup> La segunda lectura, en cambio, nos introduce en el universo característico de Buñuel, con muchas de sus constantes temáticas, su preocupación por los deseos insatisfechos, lo onírico y la perversión como respuesta psicológica al problema de la infelicidad humana. Como *Tristana* es el personaje de interés en este trabajo y no don Lope, voy a ver cómo se manifiestan sus pasiones, aspecto que atañe principalmente a dicha segunda lectura de la película.

La pasión de *Tristana* está relacionada con el erotismo, y a diferencia de *Tristana*/novela tendrá un proceso de gestación mucho más largo, pero con una manifestación explosiva, incontenible e intransigente. Aquí viene al caso citar a Kant cuando decía que: "la emoción es precipitada e irreflexiva, la pasión toma

<sup>90</sup> Luis Buñuel en Max Aub, *op. cit.*, p. 140. José María Alonso Ibarrola (*op. cit.*, p. 655) menciona que cuando se estrenó *Tristana* se aludió de ella como obra clásica.

<sup>91</sup> Recuérdese que, como enuncié antes, determinar quién es el protagonista de la película (don Lope o *Tristana*) depende del punto de vista que se siga para leer la historia. Buñuel, sin embargo, optaba por dar preferencia al curso de don Lope, pues, en una declaración (citado por Aub, *op. cit.*, p. 491), afirmó que *Tristana*: "es la descripción de la decadencia de un señor. Un señor de tipo burgués. Burgués, pero anarcoide, anticlerical, etcétera, que al final termina renegando de todo lo que hizo en la vida [...]." Olivari (Buñuel, *op. cit.*, p. 13) ha señalado que *Tristana* es la protagonista del argumento y que don Lope, del guión.

tiempo, reflexiona para lograr su finalidad, aunque pueda ser violenta.”<sup>92</sup> Esta idea, aplicada a *Tristana*/film, tendrá que verse como una reflexión concebida en su inconsciente. La expresión de esta pasión se manifestará plenamente después de la amputación de la pierna, pero su germen pudo haber existido casi desde el inicio de la historia, cuando ella era aún ingenua e inocente. A continuación veré cuáles fueron los pasos que siguió la pasión de Tristana, e intentaré explicar sus causas.

Buñuel no solía privilegiar el punto de vista de la mujer como base de sus narraciones, pero *Tristana*, por ser una película que tiene por protagonista a una mujer, expone una visión femenina. La interpretación de la actriz francesa Catherine Deneuve da un significado especial al personaje. “De belleza un poco asexual y algo abstracta,”<sup>93</sup> es la representante por excelencia de los estereotipos de mujer buñueliana. Evans ha interpretado la presencia de este tipo de actrices como una expresión subversiva en la narración. “Estas estrellas representan impulsos femeninos que buscan definirse más allá de los límites del prejuicio masculino convencional.”<sup>94</sup>

La película tiene más relación con la novela durante la primera parte. *Tristana*/film, tal como la protagonista de la novela, es una muchacha ingenua y dócil hasta que se produce la seducción de don Lope. Las primeras secuencias nos presentan a Tristana como una joven que acaba de quedar huérfana, y sólo cuenta con el amparo de don Lope, un viejo amigo de su familia. Ella dócilmente lo sigue mientras camina rumbo a la que será su nueva morada. Este cuadro nos describe a una muchacha sumisa y cándida, cuya personalidad contrasta demasiado con la de su orgulloso, arrogante y carismático protector. En la secuencia cinco, Tristana, extasiada, contempla el retrato de una mujer que fue amante de don Lope. Suspira

<sup>92</sup> Kant, citado por Abbagnano, *op cit.* p. 892. El subrayado es mío

<sup>93</sup> Buñuel citado por Colina y Turrent, *op cit.* p. 250.

<sup>94</sup> Peter Williams Evans, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona, Paidós, 1998 (Comunicación Cine # 96), p. 132.

y con admiración dice: “¡Qué guapa! ¡Qué elegante!” Aparentemente se trata de una escena convencional que tan sólo sirve para ubicar la nueva vida de Tristana en la casa de don Lope y su necesidad por conocer a la persona con quien tendrá que familiarizarse. Pero basta ver cómo contempla el retrato de la antigua amante de don Lope para pensar que este interés revela deseos inconscientes o reprimidos, y quizás en el fondo, ella quisiera jugar un papel mundano y hasta fatal, similar al de la mujer que tanto la impresiona.

En la siguiente secuencia, Tristana tiene un sueño: ella vestida como colegiala visita un campanario en compañía de dos adolescentes sordomudos, uno de los cuales es Saturno. Ella, curiosa y juguetona, quiere conocer la torre donde se encuentra, y se distrae fácilmente observando cada rincón del lugar. En tanto los muchachos, llevados por un impulso distinto, buscan a hurtadillas acariciarla. Llega a una estancia donde el campanero prepara unas migas de pan. Tristana come con gran gusto el modesto plato mientras escucha con gran curiosidad la historia de los repiques de campanas que se usaban en las iglesias medievales: había toque de agonía, toque de entierros y toque de fuego. Luego decide escuchar la campana mayor. Con gran curiosidad ella sube hasta lo más alto del campanario y queda maravillada frente al espectáculo que ofrecen las campanas y su tañido. Pero el sueño se torna en una pesadilla cuando ella ve la cabeza de don Lope haciendo las veces de un badajo.

Esta secuencia funge como un elemento premonitorio en la vida de la protagonista, según Miller: “el sueño de la imposible e idealizada libertad de Tristana está destinado a ocasionarle decepciones debido a las hipocresías y contradicciones de Lope y el ambiente en donde realiza su búsqueda,”<sup>95</sup> y la cabeza convertida en badajo, anuncia la ruina. Pero también es necesario observar otros elementos del sueño: ella poseedora de una naturaleza infantil quiere perder

la inocencia. Debajo de su falda de colegiala su pierna ostenta un liguero, esta escena revela que su naturaleza de mujer está a punto de aflorar. También refleja el papel exhibicionista que jugará posteriormente frente a Saturno. El sueño culmina con el tañido que anuncia la muerte y el odio que ella desarrollará hacia don Lope. El mensaje es contundente: don Lope, decapitado, haciendo las veces de badajo, simboliza el inicio y el fin de deseos entroncados con erotismo, odio y muerte.<sup>96</sup>

Cesarman explica el simbolismo de esta escena desde una perspectiva psicoanalítica. Según su interpretación, el discurso expone el problema del incesto: tanto Tristana como don Lope intentan relacionarse como padre e hija pero no se pueden sustraer del deseo que se despiertan mutuamente, y la aparición del sueño revela el trasfondo del problema y desata el conflicto:

*Este sueño muestra la posibilidad de Tristana para relacionarse con el hombre, en tanto la figura de éste se encuentra invadida por los viejos conflictos con el padre. El campanero es una clara imagen del padre y en este sueño trata de solucionar la situación que vive con don Lope, la cual es un desplazamiento de su relación con el padre [...] Es como don Lope, un hombre maduro, casi viejo, con ideas que, como las campanadas, parecen no ser respetadas [...] como destino, el hecho de que a Tristana le queden las sobras del festín, le despertará una gran agresividad e impresión de castración; así, la cabeza de don Lope colgando en lugar del badajo de la campana, significa la castración de la sexualidad incestuosa.<sup>97</sup>*

<sup>95</sup> Beth Miller (La Tristana feminista de Buñuel" en *Diálogos*, El Colegio de México, México, Nov-Dic., 1974, p. 17), dice que Buñuel recurre al presagio, repetición, paralelismo, predicción para intensificar la tensión dramática .

<sup>96</sup> Carlos Fuentes observa que existe una tensión dialéctica entre el erotismo y el instinto de autodestrucción. (Prólogo a Fernando Cesarman, *El ojo de Buñuel Psicoanálisis desde la butaca* Barcelona, Anagrama, p. 13.)

<sup>97</sup> Cesarman, *op. cit.*, pp. 221-234, encuentra que "Tristana guarda la idea de un padre que se ha derrumbado, y ella repite esta historia castrando a Horacio. Cuando don Lope vuelva a aparecer en la vida de Tristana, será para ser decapitado definitivamente." La película plantea la imposibilidad de amar; los personajes llegaron a sentirse libres para amarse, pero sus sentimientos de culpa les impedirán continuar con la entrega, y negarán su pretendida libertad. La fuerza

Durgnat<sup>98</sup> encontró altamente significativo este sueño, y refirió el eco de éste en varios episodios de la película, y dice que Tristana compara a don Lope con Dios, lo ama sinceramente y lo admira a ese grado, puesto que éste representa la campana que rigió en otros tiempos la ciudad. Pero también encuentra connotaciones sexuales a la campana y al badajo:

*La cabeza de don Lope es el badajo de la campana, es decir, el falo de la vagina; él está violando la Iglesia, es decir, su pureza, y debe ser castigado con la decapitación. Con esta mezcla de excitación y odio, Tristana se despierta atterrada [...] La inconsciencia de Tristana ha visualizado ya el futuro de la figura del padre como títere de la iglesia y del estado y del pasado.*

Este sueño será recurrente, por lo que es pertinente remitirnos al significado que pueda tener en el primer momento que aparece. Cuando Tristana y sus dos amigos sordomudos llegan hasta lo alto de la torre, no prestan atención al paisaje y al cielo que imperan desde las alturas, ello puede significar que sus horizontes están cerrados. Las circunstancias de Tristana están determinando el sueño: ella que está experimentando una transición hacia el despertar sexual, incluye en su sueño las dos figuras masculinas que forman parte de su mundo. Una de ellas es preponderante, don Lope; la otra, secundaria, Saturno.<sup>99</sup> Mas como las fantasías eróticas de Tristana buscan su realización en lo alto de la torre, será indiferente a los deseos del muchacho sordomudo. Ahí en lo alto del campanario encuentra el desenlace de sus aspiraciones.

¿Cómo se va a manifestar la necesidad de Tristana por abandonar la infancia? De manera tibia y velada, en la secuencia nueve lloriquea repentinamente, quizás conmovida por la generosidad de don Lope, quien le ha

---

autodestructiva avanzará porque la persona escogida está prohibida por representar impulsos incestuosos.

<sup>98</sup> Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 183-207



cedido el único alimento bueno que hay para comer; o más probablemente, lo hace para demandar atención. Tal como diría Beauvoir,<sup>100</sup> la niña, por impotencia, tiene que recurrir al llanto para exigir comprensión. Estas lágrimas serán interpretadas por Saturna como la necesidad de salir y distraerse. Fuera esa o no la verdadera razón de su malestar, el caso fue que consiguió que don Lope se preocupara por ella.

En la secuencia doce, Tristana aparece con aspecto distinto. Porta un traje nuevo y elegante mientras camina al lado de don Lope. Se notan incipientes cambios en la personalidad de Tristana, pues su nueva indumentaria hace de ella una persona segura y satisfecha. Tal vez se siente llevada hacia ese mundo que inconscientemente anhelaba. Ahora, quizás, se vea como una mujer de la misma categoría que aquella amante de don Lope que tanto la impresionó, y don Lope se siente orgulloso de su acompañante. En esta secuencia tienen lugar transiciones sustanciales en el carácter de Tristana, pues desde su comienzo es notorio que ella ya no representa la imagen de la muchacha inocentona e incrédula. Se asoma en su persona un dejo de curiosidad, misma que se tornará en fantasía perversa cuando se reclina sobre la estatua yacente del arzobispo Tavera con la intención de besar sus labios.<sup>101</sup> Don Lope, que seguramente la ha estado observando, tiene ahora la certidumbre de que esta muchacha no es poseedora de la "perfecta inocencia" que su código donjuanesco le había exigido respetar, y decide sin tardanza "hacerla consentir".

<sup>99</sup> Durngat (*op. cit.* p 195) ve a Antolín como un personaje, cuyo papel es importante, pues funge como doble de Saturno. Yo creo que se trata del típico personaje intruso de los sueños, y aparece por tratarse de un amigo de Saturno al que alguna vez vio Tristana.

<sup>100</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, T. II, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 77.

<sup>101</sup> Freud, a propósito de las fantasías dice que su origen inconsciente es decisivo para su destino. "Se aproximan mucho a la conciencia y permanecen ahí sin ser perturbadas mientras no posean una catexis intensa, pero cuando sobrepasan un cierto nivel de catexis son nuevamente alejadas". (Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1993, p. 141)

Cabe aquí hacer algunas observaciones en torno al personaje de don Lope, quien es casi idéntico al galdosiano en sus rasgos caracterológicos (liberal tozudo con caducos rasgos de la vieja hidalguía, anticlerical, seductor declarado) pero que sigue un curso distinto conforme la historia sigue su desarrollo. Es claro en él el donjuanismo y se le adivinan algunos tintes quijotescos, conforme al don Lope de la novela.<sup>102</sup> Sin embargo, es interesante notar que Buñuel decidió desarrollar los antecedentes de la seducción de Tristana, omitidos deliberadamente por Galdós. La actitud discretamente coqueta y maliciosa de la muchacha durante el paseo y, sobre todo, el intento de besar la estatua yacente, convencen a don Lope de la viabilidad de la conquista, tanto moral como práctica. Moralmente, Tristana se manifiesta libre de aquella “perfecta inocencia” tan cara a su ética donjuanesca y, prácticamente, parece toda una mujer dispuesta al cortejo. El seductor ha hecho su trabajo, pero con menos alevosía de la que el silencio galdosiano pareciera sugerir. Por otra parte, este inicio de la relación expresa una fórmula distinta en la evolución del donjuanismo de don Lope que la descrita por Paciencia Ontañón. Según ella, es posible sintetizar las transformaciones que sufre la función desempeñada por Tristana en la vida de este decadente don Juan a lo largo de la novela conforme al esquema “amante-hija-esposa” y, por ello, “para don Lope es Tristana un personaje invaluable, ya que puede ocupar al mismo tiempo el papel de hija y de amante.”<sup>103</sup> En *Tristana*/film, en cambio, este desarrollo es más complejo, y podría ilustrarse con la fórmula “hija-amante-objeto de deseo-esposa-objeto de deseo”. Si bien el don Lope de la novela presenta una personalidad claramente donjuanesca desde el punto de vista psicológico, en la cual es posible detectar la atracción tardía por el incesto como rasgo de un narcisismo primario no

---

<sup>102</sup> La semejanza física y otras coincidencias del personaje galdosiano con don Quijote (como la caricatura implícita de la vieja hidalguía, y la ironía de sus aventuras como caballero asaltante de “torres de virtud”, claro *divertimento* cervantino) han sido puestas en relieve por Paciencia Ontañón de Lope (*El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*. México, UNAM, 1993, pp 25-26).

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 29.

superado,<sup>104</sup> el donjuanismo presentado por Buñuel es más tópico que profundo, pues se expresa únicamente en la caracterización del personaje como un “viejo e implacable conquistador.” Este don Lope no es tanto un dominador como un ser dominado y, en *Tristana*/film, el desarrollo de la perversión corresponde al personaje femenino, más que al masculino, como veremos más adelante.

De vuelta en el tema, la escena en que Tristana intenta besar los labios del Cardenal es suficientemente perturbadora. Sánchez Vidal ha dicho que se trata de un momento decisivo, pues en éste “se concreta toda la atracción-repulsión por la carne en su mezcla de erotismo y muerte.”<sup>105</sup>

Encuentro que esta escena y la del sueño están relacionadas con una “bella durmiente”, pero de cabeza.<sup>106</sup> Por ejemplo, hay elementos análogos: la joven que llevada por la curiosidad llega hasta lo alto de una torre, en vez de encontrar una rueca y una anciana, descubre una campana y a un viejo decapitado, no cae en un letargo, sino que despierta sorprendida y excitada. Poco tiempo después, ella contempla extasiada la estatua del cardenal Tavera, que cual “bella durmiente”, yace ostentando su muerte. Tristana, por un momento convertida en príncipe, tiene el impulso de darle vida por medio de un beso. Pero será don Lope, jugando un doble papel, padre-seducor (durmiente-desencantador) quien cobre este beso, determinando así el nacimiento de la sexualidad de Tristana.

Bettelheim en su interpretación psicoanalítica sobre este cuento comenta la siguiente: el sueño de la “bella durmiente”, no es otra cosa más que el letargo que experimentan algunos adolescentes, y que es previo al despertar de su sexualidad. El largo sueño de la princesa, representan los obstáculos antepuestos por la educación para evitar que crezca y se desarrolle como mujer:

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 277.

<sup>106</sup> Existen varias versiones del cuento *La bella durmiente*, las hay francesas y catalanas del siglo XV y XVI, la de Basile tiene el título *Sol, Luna y Talía*, las versiones de Perrault y los Hermanos Grimm son las que han llegado hasta nuestros días

*Además, los obstáculos e imprudentes esfuerzos de los padres no conseguirán más que evitar que la madurez se alcance en el momento preciso. Este retraso en la maduración está simbolizado por los cien años del letargo de Bella durmiente, que separan su despertar sexual de la unión con su amante.<sup>107</sup>*

Esta interpretación llevada al caso de Tristana se puede ver del siguiente modo: el ensimismamiento de Tristana es tanto o más prolongado como el de la princesa del cuento, puesto que ella ya no es una adolescente. Su orfandad nos indica que ya no existen los obstáculos que le impedían convertirse en mujer. Sus impulsos eróticos la convierten en alguien activo y demandante cuando contempla a su objeto de deseo, la estatua del cardenal Tavera, ser estático e inanimado de quien no tendrá respuesta, por lo que retornará a su naturaleza pasiva para que don Lope, que sí es de carne y hueso, pueda romper el encanto, y así quedar convertido en su eterno amante.

Como el despertar sexual de Tristana no es un cuento de hadas, la veremos en la siguiente secuencia convertida en mujer, pero con frustraciones sexuales. Ella ahora es un señora de casa, que cumple como tal, con el burdo y típico papel del objeto sexual. El cambio de la personalidad de Tristana es definitivo, pues en su conducta, fría y enigmática, asoma el desprecio que siente hacia don Lope y la vida a que ha sido confinada, sin mundo, aventuras y excitaciones. Paradójicamente su desenvolvimiento deliberadamente dócil, deja ver que sus demandas sexuales aún no han muerto:

*Don Lope conduce a Tristana hacia la puerta que da al pasillo. Cogiéndola por el talle. En el umbral, la besa en la boca, sin que ella esboce un gesto de sorpresa o resistencia. Como si ya estuviese acostumbrada. Es entonces cuando se advierte que también ella ha cambiado imperceptiblemente: bajo la máscara impenetrable de*

---

<sup>107</sup> Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 323.

*su pasividad habitual parece brillar una llama recién encendida, llama que no está destinada a un hombre viejo.*<sup>108</sup>

En la película no se nota esa llama destinada a otro hombre, pero esta referencia sirve para advertir que en Tristana están contenidos deseos, instintos u obsesiones que demandarán salir en busca "de sexo, experiencia y libertad."<sup>109</sup>

La secuencia dieciséis, el paseo por Toledo, enuncia la determinación de Tristana por abandonar a don Lope. "¡Cada día más viejo y más ridículo! [...] ¡Si pudiera largarme y no volver a verle nunca más en carne y hueso."<sup>110</sup> Ahora Tristana es una mujer segura y decidida, parece que ya posee un conocimiento propio y la experiencia suficiente para arrojarle a la búsqueda de las cosas que le gustan. Sus demandas sexuales han renacido y poseen mayor fuerza y demanda.<sup>111</sup> Hasta cuando pone en práctica su habitual juego de la elección (a ella le gusta elegir encontrando diferencias entre dos objetos idénticos: dos garbanzos, dos columnas) desafía a Saturna convidándola a escoger la calle por la que han de entrar. Frente a la indecisión de su criada, Tristana la elige con resolución y aplomo. Para Miller se trata del método que aplica Tristana para buscar su libertad:

*Inicialmente, sus alternativas están tan restringidas que la elección puede parecer fútil, patética o ridícula: entre dos columnas idénticas, dos bolas de nieve o dos garbanzos; pero Tristana progresa paulatinamente en el ejercicio de la elección, gradualmente temple su voluntad y reconoce su propio poder y los límites de su determinación.*<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Buñuel, *op. cit.*, p. 54.

<sup>109</sup> Miller, *op. cit.*, p. 19.

<sup>110</sup> Buñuel, *op. cit.*, p. 62.

<sup>111</sup> Bettelheim, (*op. cit.*, p. 329) dice que la realización plena de la mujer no se consigue con el enamoramiento, las relaciones sexuales o la concepción de hijos, puesto que la heroína de Basile pasa por algunas de estas etapas, y sigue sumida en el letargo. Estas no son más que etapas necesarias para alcanzar la madurez o la identidad.

<sup>112</sup> Miller, *op. cit.*, p. 18

El incidente de la persecución de un perro rabioso irrumpe en el paseo de Tristana y Saturna, y la joven aprovecha para autoafirmarse nuevamente, separándose de su acompañante, demostrando de este modo, que no la sorprende el escándalo en torno a un animal peligroso, y que es más excitante, y hasta riesgoso, entrar a los lugares abandonados. Justo entre las ruinas de un claustro, ella se encuentra con dos personas que también se sustraen de la muchedumbre y su alboroto. Uno por obligación, pues se trata de un modelo que está posando; el otro, el pintor, que absorbo por su trabajo, es incapaz de detenerse, ni siquiera para conversar con Tristana. Pero la presencia de ésta, imparable, monolítica y arrogante, es tan sugestiva, que para el pintor no puede pasar desapercibida. Este cuadro basta para indicarnos el nacimiento de un idilio amoroso, y utilizando las palabras de Huastrate, se puede afirmar que Tristana es “dueña por algún tiempo de su destino en el esplendor de su juventud y belleza.”<sup>113</sup>

Todo cuanto produce la relación con Horacio en la *Tristana*/film, obedece a una lógica de la naturaleza humana, cuyo desarrollo pasional ha sido dividido por Pascal en cuatro etapas: pasión hacia el alimento en la infancia; pasión hacia el amor en la juventud; pasión por la ambición en la madurez y, pasión hacia la avaricia en la vejez.<sup>114</sup> Si hacemos a un lado lo que de tópico tiene esta opinión del filósofo francés, encontramos que *Tristana*/film en su infancia (simbolizada por la secuencia onírica del campanario)<sup>115</sup> es atraída por el campanero por medio de la comida (unas migas fritas que él le ofrece) y, ya en su juventud, es movida por un impulso natural hacia la relación amorosa. La incursión de Horacio y todo lo que representa como artista, persona libre, progresista y cosmopolita, determinarán su elección.

<sup>113</sup> Gastón Huastrate, citado por Olivari, *op. cit.*, p. 166.

<sup>114</sup> Citado por Rony, *op. cit.* p. 9

<sup>115</sup> Sobre la “seducción simbólica” que el campanero ejerce sobre Tristana y la función de la comida, véase Cesarman, *op. cit.*, p. 221

El amor de Tristana por Horacio la empuja hacia la independencia y a desafiar todo lo que representa la autoridad y envergadura de don Lope, tirando a la basura las zapatillas, que en otro tiempo ella ponía en los pies de su amo con diligencia y ternura. ¿Actúa así como resultado de un rencor y deseo de venganza? Aparentemente toda el episodio del idilio amoroso con Horacio, que empieza con el paseo por Toledo y termina con la huida de los amantes, parece la clásica historia "chico conoce chica", y hasta podemos confundir a Tristana con una heroína romántica. Pero los impulsos de Tristana demandan la realización inmediata de sus deseos, y no dan lugar a idealizaciones. Tan natural resulta que ella desprecie a don Lope como que quiera consumir su idilio amoroso con el joven pintor, aunque no aspire a la relación eterna, pues ella ha comprendido que cuando las relaciones sólo se rigen por el deseo sexual, no pueden ser permanentes.<sup>116</sup>

Las pauperizadas zapatillas, conservadas por su dueño por necesidad, que Tristana arroja a la basura, y la resolución con que Tristana lleva a cabo su huida con Horacio, son resultado de que tanto el odio como el amor en Tristana tienen un proceso natural. Gurmédez nos dice que tanto el odio como el amor pueden ser pasiones naturales, y quien las experimenta busca la satisfacción y la seguridad íntima y social. Esta pasión tiene la "finalidad implícita de conservar el cuerpo como organismo viviente y puede impulsarse hasta rebelarse contra situaciones negativas del mundo exterior."<sup>117</sup> Así encontramos a una Tristana que hasta llega a ser impetuosa en la lucha que entabla contra don Lope para conquistar su libertad. Cuando don Lope dice esperanzadora y lastimosamente "ya volverá", parece estar haciendo las veces de profeta, quizás como alguien que comprende que la seguridad íntima y social que ofrece el amante de Tristana es perecedera, y

---

<sup>116</sup> Erich Fromm (*El arte de amar* México, Paidós, 1986, p. 59) sin negar la intensidad y satisfacción que proporcionan las uniones que se rigen nada más por el deseo sexual, afirma que suelen ser periódicas y temporales

<sup>117</sup> Gurmédez, *Op cit*, p. 159

que al final, ella tendrá que retornar en busca de las garantías que sólo él puede proporcionar.<sup>118</sup>

Como se puede apreciar, las pasiones de ambas protagonistas son las que marcan la diferencia entre una y otra, más que el curso que sigue cada una de sus historias. La *Tristana*/novela dirigió su pasión hacia el fin de ser ella misma, por ello experimentó una intensidad ideal, en donde no vislumbraba su camino, pero en cambio sintió la tensión que proporciona este estado. Pero la persistencia de su pasión acabó aislándola de su realidad, y sus múltiples deseos acabaron expresando la desintegración de su objetivo primordial. *Tristana*/ filme tomó resoluciones que son consecuentes con sus deseos. Hasta esta parte del relato, ella ha coronado la realización de sus pasiones y lo consecuente sería que acabaran muriendo a no ser que pudiera renovarlas. Las dos Tristanas, a pesar de que viven pasiones distintas, tienen en común el deseo de independizarse de don Lope, pero ninguna de las dos logrará conquistar su libertad. ¿El haber fracasado en su intento de emancipación provocará que sus pasiones corran con una suerte similar?

---

<sup>118</sup> Cesarman (*op cit.*, p 228) piensa que la fuga de Tristana se debe a la necesidad de "escapar de sus propios impulsos hacia el padre, imaginando que la distancia puede solucionar la problemática interior".



## LAS METAMORFOSIS DE TRISTANA

*¿Sería por ventura, aquélla su última metamorfosis? ¿O quizás tal mudanza era sólo exterior, y por dentro subsistía la unidad pasmosa de la pasión por el ideal?*

*(Tristana, cap. XXVIII)*

Una metamorfosis se produce cuando las características esenciales de un ser sufren un cambio, no sólo evidente sino, ante todo, sustancial. El personaje de Tristana no sería el que finalmente conocemos de no ser por la transformación radical experimentada a raíz de la amputación de su pierna. Entre las “dos Tristanas”, la de antes y la de después, una es la sana y la otra la coja; una la que buscaba su libertad y otra la que quedó irremediadamente ligada a don Lope; una la que intentó conocer el mundo y otra la que terminó atada a una silla de ruedas. Sin embargo, “Tristana” – como personaje o hasta tipo literario – es la suma de todas estas partes; es decir, el problema de Tristana debe abordarse considerando como propio de su naturaleza un proceso de constante mutación, mismo que incidirá en su metamorfosis radical una vez que pierda la pierna.

*Tristana*/novela es un personaje marcado por un sino trágico: una mujer que quiso romper sus límites para no ser quien estaba destinada a ser. *Tristana*/film encuentra un nuevo sentido a su vida y, fiel a sus instintos, se transforma en un ser mórbido. En ambos personajes ocurre una metamorfosis, aunque se manifieste de manera completamente distinta en uno y otro, pero cabría preguntarse si acaso experimentan una auténtica mutación o sólo un reajuste existencial. A continuación desarrollaré el presente tema, abordando primero al personaje galdosiano y luego al de Buñuel.

### Cual muñeca rota

Hemos visto a Tristana como una persona exaltada por la pasión hacia el ideal, misma que terminará extinguiéndose tras la mutilación de su cuerpo. La repentina pérdida de la pierna de la protagonista es un hecho que puede parecer demasiado fortuito y determinista, pero no es necesariamente por ello el único factor que incide en su transformación radical. La amputación del miembro tiene un sentido alegórico, más que de otra naturaleza.<sup>119</sup> Por ello resulta pertinente detenernos a pensar sobre las circunstancias previas que condicionaban el fracaso de Tristana, para luego intentar comprender el proceso y resultado de su metamorfosis.

A lo largo de la novela seguimos la progresión de Tristana como si se tratara de un personaje que se está construyendo a sí mismo, puesto que los sucesos que acontecen en su entorno son pocos y no plantean arduos conflictos.<sup>120</sup> Con su raquítico conocimiento sobre el mundo y las cosas, con la endeble educación que tuvo y la impráctica influencia de don Lope, ella se concentró en desarrollar su ensayo.<sup>121</sup> Su relación con Horacio (el contacto con la experiencia), le permitirá progresar, reforzarlo y ponerlo a prueba. Sin embargo, a medida que avanza la

---

<sup>119</sup> Gustavo Correa (*Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 270-278) observa que en la obra galdosiana hay novelas que tienen reencarnaciones mitológicas. Esto quiere decir que existe en ocasiones “un simbolismo dominante en la caracterización de ciertos personajes”. Hay novelas como *Gloria*, *La desheredada* y *Tristana*, donde existe una clara referencia al mito de Ícaro, pues se trata de personajes que quieren remontar un ambicioso vuelo y traspasar el límite de sus posibilidades. “La trayectoria del vuelo hacia las alturas se convierte así en caída que lleva a la destrucción”.

<sup>120</sup> Germán Gullón, a propósito, ha mencionado que *Tristana* es una novela de gran madurez porque prefigura la modernidad al potenciar lo ficticio por encima del material vivencial. En ella hay ecos de otras creaciones. Agrega Gullón que Galdós pasó por el realismo naturalista a otro más espiritual, y Tristana es un personaje cuya complejidad psicológica supera a personajes pertenecientes a obras anteriores “es una mujer que va configurándose a medida que su historia se desarrolla, hasta parece más importante e interesante que los sucesos que le ocurren.” (*op. cit.*, pp. 98-103).

<sup>121</sup> Usaré la palabra “ensayo” para referirme los proyectos u objetivos de Tristana. El personaje la emplea para sintetizar su metaobjetivo en la vida, cuando expresa que aspira a la libertad honrada y la independencia, aunque la sociedad no lo entienda: “yo me lanzo al ensayo” (cf p. 1566)

novela, sospechamos, tanto nosotros, como el autor y los personajes que la rodean, que no va a lograr sus propósitos. Uno, porque su contexto social es un fuerte obstáculo; otro, porque ella está limitada y llena de contradicciones. Como se pregunta Emilio Miró:

*Los obstáculos ¿son de los otros, de la sociedad o de ella misma, o son a la vez sociales e individuales, porque "lo individual" no está en buena parte moldeado, condicionado por lo social? Tristana, es cierto, será incapaz de liberarse por sus propias limitaciones, contradicciones (no sólo por ellas); pero unas y otras son resultado de las circunstancias que la han rodeado, que la han hecho ser quien es.*<sup>122</sup>

Tristana quiere cambiar el mundo o, más bien, inscribirse en éste con otro papel: para ello utiliza las únicas armas que posee, y una parte de su arsenal está determinado por las circunstancias que la han llevado a ser quien es. Recordemos que el autor la describe como alguien que era toda pasividad muñequil, y que deja de fungir como tal cuando comienza a pensar por cuenta propia: "Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer, la estopa de la muñeca iba cobrando aborrecimiento y repugnancia hacia la miserable vida que llevaba bajo el poder de don Lope Garrido" (p. 1543). Luego entonces, Tristana persigue, por una parte, convertirse en alguien con ideas propias y, de manera menos consciente, desechar todo el aprendizaje que la ha confinado a ser sólo un objeto decorativo: "El maldito don Lope ni en eso se ha cuidado de enseñarme. Nunca he sido para él más que una circasiana comprada para su recreo y se ha contentado con verme bonita, limpia y amable" (p. 1565). Pero lo más funesto de su desenlace no se debe tanto a que haya perdido una pierna, sino a que quedará confinada a asumir la condición de muñeca. Ella no decide por sí misma nada; otros son los que la "disputan" y determinan su suerte. Es evidente que quienes la rodean se empeñan en verla como ella no quiere ser vista y, al final, va a pesar más esta circunstancia que lo que ella haya podido lograr por cuenta propia.

<sup>122</sup> Miró, *op. cit.*, p. 509.

Para poder comprender las circunstancias que la han rodeado y que la han hecho ser quien es, habría que tomar en cuenta los puntos de vista del autor y los personajes que la rodean y la manera en que ella esgrimía consciente o inconscientemente su feminidad.

¿Cómo se puede definir el concepto de pasividad muñequil o naturaleza muñequil? Con un afán teórico, Simone de Beauvoir aborda el tema en su profuso estudio *El segundo sexo*. La autora encuentra que la naturaleza muñequil de la mujer es resultado de la educación que recibe desde pequeña, y sostiene que la analogía mujer-muñeca se mantiene hasta la edad adulta:

*La niña mima a su muñeca, la adorna como sueña que la adornen y mimen e inversamente se piensa a sí misma como una muñeca maravillosa. A través de cumplidos y represiones, y de imágenes y palabras, descubre el sentido de las palabras "linda" y "fea", y sabe que para agradar hay que ser "linda como una imagen"; entonces intenta parecerse a una imagen, se difraza y mira en los espejos y se compara con las princesas y los cuentos de hadas de los cuentos.[...]*

*Ese narcisismo aparece precozmente en la niña, y desempeñará un papel tan primordial en su vida de mujer, que se considera que emana de un misterioso instinto femenino.<sup>123</sup>*

Este "narcisismo", que Beauvoir verá como resultado de la educación que recibe la mujer, más que de un instinto, acaso pueda identificarse en muchas de las actitudes de Tristana, aun de aquellas que forman parte de su fase de búsqueda de libertad y vocación.

Es importante identificar las contradicciones que presenta la personalidad de Tristana, pero también tomar en cuenta toda la circunstancia que la rodea. Por principio, el narrador nos la presenta como una persona completamente pasiva, frágil, cuyo atractivo reside en la ingenuidad y la gracia que ostenta de manera

---

<sup>123</sup>

Beauvoir, op. cit., pp. 25-26

involuntaria. Como ella desconoce sus atributos femeninos, no los esgrime ni los explota:

[...] y cuando se acicalaba y se ponía su bata morada con rosetones blancos, el moño arribita, traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de la dama japonesa de alto copete. Pero ¿qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representaban lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave que hace reír?<sup>124</sup> De papel nítido era su rostro mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos. (p. 1536)

A su aspecto físico se agrega el atributo de ser una persona que posee una misteriosa e indeleble limpieza. Luego sabremos que ese cuidado tan meritorio se lo debe a su madre, pues “la zambullía en el baño tres veces al día”, y ella ni rezongaba, como sí lo hizo el gato, huyendo “de la casa, por no hallarse con fuerzas para soportar los chapuzones que su ama le imponía” (p. 1539). “¿Y yo, con mayor instinto, tengo menos libertad?” –bien diría Segismundo en *La vida es sueño*– y es lo mismo que se preguntará Tristana años más tarde.

Su condición muñequil revela aspectos de la pasividad extrema, pues ella era una especie de muñeca de trapo con algunos aditamentos especiales para imitar el habla de los humanos: “y orejas hubo en la vecindad que le oyeron decir ‘papá’, como las muñecas que hablan”. (p. 1536)

Tristana era toda irreflexividad y pasividad muñequil, y los cambios en ella se produjeron en la medida que fue dándose cuenta del estado de ignominia en que estaba sumida. Emilia Pardo Bazán criticó severamente a *Tristana*, considerando que el asunto interno era equivocado, pues: “el drama verdadero, el conflicto de la conciencia, tiene que surgir al punto mismo en que Tristana conozca la indignidad de su situación, y por salir de ella se arroje a una lucha desigual, pero

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA  
LIBRARY

que por lo mismo puede rayar en sublime.<sup>125</sup> La autora, quizás, hubiera querido cambiar la línea general del argumento, y convertir a Tristana en una heroína, un tanto similar a Nora en *Una casa de muñecas*, quien, al descubrir que sólo ha sido un títere del esposo, rompe con su papel familiar, abandonando la casa.

Ibsen es una referencia obligada para abordar el presente tema, pues en su célebre pieza teatral expuso con suma elocuencia el papel de la mujer como muñeca. Incluso, hay quienes se han inclinado a pensar que Galdós pudo haberse inspirado en esta obra, aunque no hay pruebas de que realmente la hubiera conocido. El dramaturgo noruego sostenía que la mujer debía dejar de ser una muñeca para tener una personalidad propia: "Tengo que tratar de educarme a mí misma", agregará Nora, como resultado de lo que debe hacer en consecuencia.<sup>126</sup> Galdós comparte la misma tesis y, según Joaquín Casalduero, quien compara *Tristana* con *Una casa de muñecas*, "presenta el tema de una manera aún más desnuda que Ibsen y mucho más clara, si bien es verdad que lo ganado en la precisa exposición se pierde en la calidad artística."<sup>127</sup>

El matrimonio de Nora y Torvaldo en el drama de Ibsen es equiparable al de Irene y Manuel Peña en *El amigo Manso* de Galdós. Se trata de una pareja feliz porque gozan de estabilidad y prosperidad económica. Torvaldo es un brillante abogado, responsable y amoroso; Nora es la mujer que endulza su vida y facilita las cosas para encaminarlo con seguridad hacia el triunfo. Se trata de personas exitosas en sus respectivos esquemas, pues Nora es una mujer social realizada: desenvuelta, mona, femenina, pueril, caprichosa, imprudente, que juega un papel estelar en su ámbito social y familiar. Se embelesa creyendo que sus encantos

<sup>124</sup> El subrayado es mío

<sup>125</sup> Emilia Pardo Bazán, "La cuestión palpitante" en *Obras completas*, T. III Madrid, Aguilar, 1968, p. 1121. La Pardo Bazán esgrimía argumentos muy radicales a favor de la emancipación femenina y es claro que recrimina a Galdós por abordar el tema de la mujer sometida y no decantarlo en favor del feminismo. Quizás razones de carácter personal la llevaron a desaprobar esta novela. Las cartas que enviaba a Galdós dan constancia de ello.

<sup>126</sup> Henrik Ibsen, "Una casa de muñecas", en *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar, 1976, p. 111.

<sup>127</sup> Casalduero, *op. cit.*, p. 106.

femeninos son el resultado de su éxito frente a los hombres. Gusta desplegar su naturaleza caprichosa para avivar la autoridad de su esposo. Esta muñeca, sin embargo, terminará rebelándose contra la autoridad de Torvaldo, e incluso contra el rol femenino que le asigna la sociedad, esto es, sus funciones como esposa, madre, e hija, tanto de su padre biológico como, posteriormente, de su marido:

*Nuestra casa no ha sido más que un cuarto de jugar. He sido muñeca grande aquí, como fui muñeca pequeña en casa de papá. Y, a su vez, los niños han sido mis muñecas. Me divertía que jugases conmigo, como a los niños verme jugar con ellos. Esto es lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvaldo.*<sup>128</sup>

Aunque Tristana es muy distinta, pues no posee el perfil de mujer social que caracteriza a Nora, no deja de jugar asimismo un papel instrumental en el mundo de su hombre (don Lope), pero como una muñeca de menor monta: “Contento estaba el caballero de su adquisición,<sup>129</sup> porque la chica era linda, despabiladilla, de graciosos ademanes, fresca tez y seductora charla” (p. 1541). Recuérdese, además, que Tristana desempeñaba simultáneamente los equívocos papeles de “hija, criada y mujer” en el mundo de don Lope, y que, a menudo, el narrador nos la presenta como “su petaca”, “su esclava”, “su cautiva” y, por último, “su muñeca”. Ambas, Nora y Tristana, muñeca más, muñeca menos, apostaron por modelos similares de liberación, esto es, la autoeducación y la búsqueda de algún camino hacia la emancipación femenina.

Cuando esta Tristana muñeca empieza a abrirse paso por el mundo a través de la relación con Horacio, es consciente que debe reforzar sus encantos con las armas que proporciona el estudio, pues son las que le permitirán ser alguien en la vida. Con el deseo de encontrar su vocación, primero se entrega con entusiasmo y curiosidad a la pintura: “Y tocaba con su dedito<sup>130</sup> la fresca pasta, creyendo

<sup>128</sup> Ibsen, *op. cit.*, p. 110

<sup>129</sup> El subrayado es mío.

<sup>130</sup> El subrayado es mío.

apreciar mejor los secretos de la obra pintada" (p. 1562). Esta cita nos muestra que el narrador no ha dejado de mirarla como una niña, aunque ella pretenda desarrollarse como artista. Si bien para Horacio Tristana es "una niña [...] con muchísimo talento y grandes disposiciones" (p. 1565) es notorio que, tanto él como don Lope, no han dejado de verla como una muchacha dotada para hacer o decir monadas. Todos sus argumentos en pro de una vida libre y honrada serán interpretados como encantos femeninos adicionales, más que como ideas de rebelión:

[...] *Tristana, alzando un dedo y marcando con él las expresiones de un modo muy salado –Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia! [...]*

A lo cual Horacio replica:

*¡Qué graciosa eres y recuantísimo te quiero! No paso por estar separado de ti parte del día. Seremos dos en uno, los hermanos siameses; y si quieres ponerte pantalones, pónelos; si quieres hacer el marimacho, anda con Dios..."* (p. 1566)

Hasta le propone a Tristana seguir con este juego, como si se tratara de representar, cual niños, el papel del marido y mujer invertidos. Todavía en el capítulo XV, el autor menciona a Tristana utilizando el epíteto acuñado en el primer capítulo: "Lo primero que encontró en aquel análisis fue la seducción irresistible [...] que la **damita japonesa** sobre él ejercía" (p. 1567). Esta seducción, irresistible para Horacio, se manifiesta en el gran ingenio de Tristana para inventar juegos (como trocar los típicos roles sexuales) a su espontaneidad e infatigable gracia, entre otras cosas. Y la "damita japonesa" por más que se empeñe en hacerle comprender que sus deseos, ideas y propósitos son serios, no lo logra, en buena medida porque Horacio ya tiene formado un esquema difícil de modificar sobre la naturaleza femenina.



Pero el narcisismo de Tristana le jugará una trampa, y será cuando ella propicie que don Lope la apoye en su “ensayo”:

*Ahora que renquea [don Lope] y no sirve para nada, ha dado en la flor de entenderme, de estimar en algo este afán mío de aprender una profesión. ¡Pobre don Lepe! Antes se reía de mí; ahora me aplaude, y se arranca los pelos que le quedan, rabioso por no haber comprendido antes lo razonable de mi anhelo. (p. 1575)<sup>131</sup>*

Se alcanza a leer entre líneas un reproche dirigido a Horacio por obstinarse en no ver “lo razonable de su anhelo”, cosa que don Lope sí aprueba, festeja y comprende. Esto deja ver que en sus actos busca aceptación y aplauso, como la mujer-muñeca de que nos habla Beauvoir. Por tanto, depende de la opinión de los otros, tanto o más que de su propia percepción acerca de sus aciertos o errores. Al aceptar el apoyo de don Lope y suponer que él cree en sus grandes facultades, no ve las dimensiones de la adulación (o subestimación) masculina, porque psicológicamente depende de ella. No advierte que él simplemente busca conquistarla:

*¿Quieres más libros para distraerte? ¿Quieres dibujar? Pide por esa boca. ¿Tráigote comedias para que vayas estudiando tus papeles? [...] Bueno, pues te traeré novelas bonitas o libros de Historia. Ya que has empezado a llenar tu cabeza de sabiduría, no te quedes a la mitad. A mí me da el corazón que has de ser una mujer extraordinaria ¡Y yo tan bruto que no comprendí desde el principio tus grandes facultades! No me lo perdonaré nunca. (p. 1581)*

Adicionalmente, no son sólo los hombres quienes sirven para excitar la autocomplacencia de Tristana: “Pues espérate ahora y sabrás lo más gordo: dice mi maestra que tengo unas disposiciones terribles, y se pasma de ver que apenas me ha enseñado las cosas, yo ya me las sé” (p. 1576). Estas palabras encierran el

<sup>131</sup> Los subrayados son míos.

embeleso que siente Tristana hacia la hazaña de aprender las cosas, la gana de afirmarse como una persona talentosa, por encima de la capacidad que se necesita para aprehender las cosas. Su obnubilación sólo es resultado del espejo narcisista en el cual se ve y quiere que la vean los demás. También se traduce como una forma de coquetear con Horacio, comunicándole que es muy linda por ser aplicada. Aun enferma, su ego se inflama con las marrullerías que le dice don Lope, y sólo ellas son capaces de reanimarla y reconfortarla:

*Has nacido para algo muy grande, que no podemos precisar aún. El matrimonio te zambulliría en la vulgaridad. Tú no puedes ni debes ser de nadie, sino de ti misma. Esa idea tuya de la honradez libre, consagrada a una profesión noble; esa idea que yo no supe apreciar antes, al fin me ha conquistado. Demuestra la profunda lógica de tu vocación. (p. 1583)*

Los razonados argumentos que ha desarrollado Tristana para oponerse al matrimonio, que difieren, y por ende la alejan de Horacio, sólo servirán para darle una ventaja a don Lope. Pero la última palabra la tendrá Horacio, quien, dueño de su libertad, despachará todo posible compromiso con su “amiguita”, como quien se libera de un trasto inservible. Lo paradójico, es que sólo necesitó utilizar los propios argumentos de su antigua novia:

*¡Casarme!... ¡Oh! No –dijo Horacio, desconcertado por el repentino golpe, pero rehaciéndose al momento–. Tristana es enemiga irreconciliable del matrimonio. ¿No lo sabía usted?*

*–¿Yo?... No.*

*–Pues, sí; lo detesta. Quizás ve más allá que todos nosotros; quizás su mirada perspicua, o cierto instinto de adivinación concedida a las mujeres superiores, ve la sociedad futura que nosotros no vemos.*

Al respecto dice Livingstone. “El mensaje es sonoro y claro. Galdós busca mostrarnos que la mujer emancipada, en su aspiración por una libertad más allá del matrimonio, se vuelve un simple juguete del otro sexo, exponiéndose

precisamente a los abusos que pretende eludir, y así ve minada su individualidad, en vez de fortalecida.”<sup>132</sup>

Es claro que, mientras Horacio se siente rebasado por la personalidad de Tristana, don Lope no experimenta la menor aprehensión, sino que contemporiza con ella, como lo haría cualquier hombre inteligente o más aventajado en el conocimiento de su tiempo. Por ejemplo, el historiador romántico Jules Michelet daba consejos para entender el nuevo papel de la mujer decimonónica, instando a los hombres a entender, complacer y alentar el espíritu soñador de las mujeres, del siguiente modo:

*La felicidad del iniciador consiste en verse superado por el iniciado. La mujer cultivada intensamente por el hombre, [...] crece pronto y una mañana se encuentra por encima de él. Se vuelve superior a él, tanto por elementos nuevos como por esos dones personales que, sin el calor del hombre, difícilmente se habrían manifestado. Aspiraciones melódicas [...] esas cosas estaban en ella: pero florecieron por el amor.*<sup>133</sup>

“Los juegos y los sueños orientan a la niña hacia la pasividad, pero ella es un ser humano antes de llegar a ser mujer, y ya sabe que aceptarse como mujer es renunciar a sí misma y mutilarse”, argumentará tajantemente Beauvoir, y tal pareciera que está interpretando con ello el desenlace de Tristana.<sup>134</sup> Ella, que siempre ha sido vista como una niña, será llamada “mujer” por primera vez en boca de don Lope, ahora que la enfermedad anuncia su declive: “¡Vaya que una mujer de tu temple salirse con las monsergas de las tijeras y el dedalillo, de tu echadura de huevos, del amor de la lumbre y del contigo pan y cebolla!” (p. 1583).

---

<sup>132</sup> The message is loud and clear. In her aspiration to a freedom beyond marriage, Galdós's seeks to show us, the emancipated woman is merely playing into the hands of the other sex, exposing herself precisely to the abuses which she seeks to avoid and thus eventually diminishing, instead of enhancing, her individuality. (Leon Livingstone, “The Law of Nature and Women's Liberation in Tristana”, en *Anales Galdosianos* # 7, University of Pittsburgh, 1972. p. 97.)

<sup>133</sup> Michelet, *op. cit.*, p. 231.

<sup>134</sup> Beauvoir, *op. cit.*, p. 40

Lo irónico será que, a partir del capítulo XX, Tristana será “ascendida” al título de mujer, pero de manera figurada, pues su realidad la confinará primero a un sillón y luego, cuando le amputen la pierna, a un cochecito para salir de la casa. El estado de pasividad y ostracismo serán aún más humillantes para ella, que alguna vez quiso ser alguien en el mundo: “¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que me tiene ley” (p. 1589) dirá don Lope, quien se sentía triunfador porque este desenlace alejaría para siempre a Horacio, única persona capaz de arrebatarse su presea.

Su condición muñequil ahora será explícita, y don Lope aludirá a ella sin el menor empacho, y hasta parafraseará a Tristana, queriendo enviarle una carta a Horacio, en donde le dice: “Mi papá piensa traerme todos los trebejos de pintura, y *ainda mais*, me comprará un organito, y me pondrá profesor para que aprenda a tocar música buena” (p. 1592). Ahora, convertida en la muñeca rota, pero mimada y condescendiente, será objeto de preocupación de su amo, quien evitará a toda costa que por su inutilidad acabe siendo arrumbada.

Tristana asumirá con resignación su nuevo estado. Desde el momento de su mutilación se convertirá en una mujer adusta y madura. Perderá su belleza, juventud y encantadora plática. Toda su vanidad se esfumará como resultado de su estado físico y de la inactividad en que ella se ha sumido, y ni siquiera querrá fungir como una “belleza sentada”:

*La pierna de palo que le pusieron a los dos meses de arrancada la de carne y hueso era de lo más perfecto en su clase; mas no podía la inválida acostumbrarse a andar con ella, apoyada sólo de un bastón. Prefería las muletas, aunque estas le alzarán los hombros, destruyendo la gallardía de su cuerpo y de su busto. (p. 1603)*

Los sueños de liberación han terminado y Tristana, muy a su pesar quizás, no ha dejado de ser una muñeca. La pérdida de la pierna implica la renuncia

forzosa a sus ideales y su transformación final en un objeto doméstico. Si bien, como anoté antes, existe una semejanza de fondo entre la Nora de *Casa de muñecas* y Tristana, es necesario notar que la rebeldía contra la condición muñequil ocupa lugares distintos en ambas obras: la emancipación de Nora es una conclusión, mientras que la de Tristana es sólo el motor del argumento. A ello quizá habría que añadir el hecho de que las sociedades noruega y española que sirven como escenarios exigían respuestas distintas a la toma de conciencia femenina: ética e individualista en la una, sumisa y conformista en la otra.<sup>135</sup> Asistiremos al final del sueño y, por ende, al fracaso de la toma de conciencia de Tristana, sometida por la incomprensión de los demás, su incapacidad para ver en ella algo más que una niña caprichosa, las propias contradicciones del personaje y, por último, la aciaga mutilación. En sus nuevos roles como organista, alumna de pintura y repostera, impuestos por su condición sedentaria, Tristana seguirá siendo vista como la niña de los encantos y las habilidades inesperadas que generan el aplauso de los demás, aunque ello esté alejado del propósito personal de la protagonista. Irónicamente, ya como esposa de don Lope, alcanzará el rol de mujer social que nunca tuvo y que caracterizaba a la Nora previa a la rebelión. Tristana no ha dejado pues de ser una muñeca, aunque, retomando el concepto acuñado por Simone de Beauvoir, haya que ver en ella más bien a una "muñeca rota."<sup>136</sup>

### La incógnita

Tristana alimenta muchos anhelos: quiere ser libre, conocer mundo, tener una profesión y triunfar en un arte. Todos sus sueños se estrellan cuando enferma y pierde la pierna. ¿Por qué escogió Galdós este desenlace y no otro? De acuerdo a la progresión que ha seguido el relato, Tristana no detiene su objetivo por desear cosas, aunque nosotros sepamos que todos sus cambios y logros sólo ocurren a

<sup>135</sup> Sobre el contraste entre ambas sociedades en el siglo XIX y las posibles definiciones de la condición femenina, véase Casaldueiro, *op. cit.*, p. 105

<sup>136</sup> Recuérdese que, como complemento de su obra teórica *El segundo sexo*, Beauvoir compuso una colección de relatos sobre mujeres frustradas que lleva el sugerente título de *La mujer rota*,

nivel mental. Estamos preparados entonces para presenciar el enfrentamiento de Tristana con su realidad, y Galdós escogió quizás el más abrupto, pero el que encierra un hondo significado, enraizado en una tradición cultural española que reza: "mujer honrada, pierna quebrada y en casa".

Poco antes de acaecer su enfermedad, Tristana seguía entregada a la tarea de escribir largas cartas a Horacio sobre sus emociones, anhelos, hallazgos e insatisfacciones, aunque las respuestas de éste escasearan. En el capítulo XIX, Tristana le envía una misiva donde, preocupada, le comunica que está olvidándolo: "no veo claro tu lindo rostro; lo veo así como envuelto en una niebla, y no puedo precisar las facciones, ni hacerme cargo de la expresión, de la mirada. ¡Qué rabia!" (p. 1578). Tristana ve cada vez más distante a Horacio del mundo al que antes pertenecía y, por lo tanto, le demandará con vehemencia que regrese al arte. Es claro lo que está sucediendo: Horacio ya no funciona adecuadamente como fuente de inspiración de los ideales de Tristana. Tras un periodo de idealización previa del ser amado, Tristana presiente que la pasión está tocando a su fin.

En la siguiente carta, Tristana comunica que don Lope le ha pegado su reuma. "Quiero decir que mi tirano se ha vengado de mis desdenes, comunicándome por arte gitanesco o de mal de ojo la endiablada enfermedad que él padece" (p. 1578). Otro día escribe con gran entusiasmo que ya no tiene ningún dolor, y que está sana y fuerte. Aprovecha para decir que, al fin, "la esfinge de su destino" le ha revelado que, para ser libre, honrada y gozar de independencia, debe ser actriz. Nunca como antes, Tristana da rienda suelta a su ambición por ser alguien en la vida. Imagina a Horacio como un amante celoso y posesivo a quien hay que persuadir:

*Ya me figuro que no te gustará, que tendrás celos del teatro. Eso de que un galán me abrace, eso de que a un actorcillo cualquiera tenga yo que hacerle mimos y decirle mil ternezas, te desagrada, ¿verdad? Ni tiene maldita gracia que mil majaderos se prendan de mí, y me lleven ramos, y se crean autorizados para declararme la mar de pasiones volcánicas. (p. 1578)*

Esta es la primera vez que Tristana manifiesta tener inquietudes entroncadas con fantasías, aunque imagine la única profesión viable de su tiempo para una mujer. Hasta resulta irónico que repare en ésta como si se tratara del descubrimiento de su vocación, y que no haya pensado en ella antes, por influencia materna y social. Tal como plantea su “hallazgo”, se trata sin duda de un tipo de sueño común a personas que viven en las nubes o que poseen un cierto grado de sobreestimación de sus propias facultades. A propósito de este tipo de ensueños, Beauvoir ha encontrado que son de expresión narcisista, en donde la mujer que experimenta tales ensoñaciones se figura una heroína cuyo destino sólo puede ser ficticio. Apoya este argumento citando la confidencia que hizo una mujer a su psicoanalista, en la cual la paciente expresaba la admiración que sentía por sus propias manos, rostro y gracia, motivo por el que quería: “ser cantante para ser mirada por un público deslumbrado, y para mirarle de arriba abajo a su vez con una mirada orgullosa, pero ese ‘autismo’ se traduce en toda clase de sueños novelescos.”<sup>137</sup>

*¡Representar los afectos, las pasiones, fingir la vida! ¡Jesús, qué cosa más fácil! ¡Si yo sé sentir no sólo lo que siento, sino lo que sentiría en los varios pasos de la vida, que puedan ocurrir! Con esto, y bueno, voz, y una figura que..., vamos, no es maleja, tengo todo lo que me basta. (p. 1579)<sup>138</sup>*

En el fondo, esta aspiración encierra la necesidad de llamar la atención de los demás. Quizás sin quererlo, Tristana está apelando a los únicos atributos

<sup>137</sup> Beauvoir, *op cit.*, p. 76.

<sup>138</sup> El subrayado es mío.

reconocidos de la mujer en la sociedad de su tiempo: gracia y belleza. Pero el asunto no queda ahí, pues Tristana está elevando tanto sus sueños que resulta evidente que ya perdió el sentido impulsor de sus aspiraciones originarias. Tal vez oculte un miedo implícito a enfrentarse con la realidad, y de ahí que prefiera entregarse al mundo de la fantasía. El caso es que un accidente quemará sus alas, y su caída al mundo real será contundente. Al parecer, el golpe asestado es proporcional a la dimensión de sus deseos: ella confiaba en que sabría enfrentarse a los sentimientos aún no vividos y reconocerlos “en los varios pasos de la vida, que puedan ocurrir”, pero entonces “la esfinge de su destino”, a la que había estado invocando, querrá que se materialicen. ¿Cómo? Haciendo que los viva en carne propia, renaciendo en el cuerpo de una mujer mutilada.

Para entender el proceso que está sufriendo Tristana y las premisas de su desenlace, habrá que echar un vistazo a otros personajes galdosianos que también se caracterizan por plantearse metas que rebasan sus posibilidades reales: Máximo Manso (*El amigo manso*) se enamora por primera vez en su vida, y para avivar y justificar sus deseos concibe a Irene como una “mujer-razón”, más que como a una mujer de carne y hueso. Nazario (*Nazarín*) busca alcanzar a Dios por medio del sacrificio, pero la oposición de la sociedad hará notar la inutilidad de su autoinmolación; Alejandro Miquis (*El doctor Centeno*) sueña con convertirse en un gran dramaturgo, pero sólo consigue representar en vida propia el destino fatal de alguno de sus personajes; Isidora Rufete (*La desheredada*) se cree aristócrata y heredera de una fortuna, pero, cuando aparecen las pruebas que confirman lo contrario, prefiere evadirse, creyéndose una heroína romántica sometida a una terrible prueba.

Una interesante variación de lo anterior aparece en el caso de Concha Ruth Morell, actriz de teatro y amante de Galdós hacia la fecha de publicación de *Tristana* (1892). Convencida de poseer el talento suficiente para ser actriz, se empeñó en quererlo lograr, y sólo consiguió ser utilizada. Albergó sueños de



independencia y emancipación y terminó apasionándose locamente por Galdós, tanto en su papel de alumna como en el de querida. Es sabido que Concha Ruth inspiró el personaje de Tristana y, de hecho, buena parte del epistolario que aparece en la parte central de la novela es una reproducción casi literal de cartas que la actriz escribió a Galdós. Esta mujer, ambiciosa y soñadora, pero débil y propensa a la fantasía delirante, se identificaba con la Isidora de *La desheredada*:

*Yo me parezco mucho a tu Isidora, muchísimo, pero mis propósitos no son como los de ella, pues yo todo lo espero de mí misma. Nada quiero de una familia imaginaria ni de la que tengo, ni de nadie. Yo no espero ni quiero que nadie me dé nada. Sólo quiero que tú me des amor.*<sup>139</sup>

Es decir, que no sólo ciertos personajes de Galdós presentan el rasgo común de fantasear más allá de sus posibilidades reales o se identifican a sí mismos con referentes literarios, sino que, además, las mujeres que hubo en la vida del novelista ilustran la misma tendencia. Si Concha Ruth se autorrepresentaba en el personaje de Isidora, lo cierto es que inspiró a uno nuevo, o sea, el de Tristana, quien también alberga sueños de grandeza y escribe cartas delirantes al amado en turno, en este caso el propio Galdós. Conviene mencionar aquí que otra fuente para nutrir la "faceta epistolar" de Tristana fue la mismísima Emilia Pardo Bazán, con quien Galdós vivió un romance secreto quizás desde 1881, y que en la correspondencia sostenida por ambos gozaba firmando como "Porcia", "Matilde" o "Ratona", entre otros sobrenombres igualmente ridículos. Las semejanzas entre las cartas de la Condesa y las de Tristana haciéndose llamar "Restituta", "Curra de Rimini" o "Beatrice" son tan obvias que es difícil dudar que fueron el motivo

<sup>139</sup> Concha Ruth Morell, citada por Gilbert Smith, "Galdós, *Tristana*, and Letters from Concha Ruth-Morell", *Anales Galdosianos* # 10. Austin, University of Texas, 1975. La correspondencia entre Morell y Galdós arroja luces interesantes sobre la composición de *Tristana* y revela a una mujer similar a la de la novela, aunque, desgraciadamente, no se conservan las cartas escritas por don Benito. Según Smith, Concha Ruth fue recogida por un tutor-padre-marido, intentó desenvolverse con independencia en la sociedad de su tiempo y escribió cartas al amado con fuerte expresión de sus ideales personales, igual que el personaje de Tristana.

central de la insatisfacción de la Pardo Bazán hacia la novela, además de su ya citada crítica a la "tibia rebelión" del personaje femenino.<sup>140</sup>

En resumen, la fantasía narcisista de que habla Beauvoir y el nivel de ensoñación alcanzado por Tristana en la correspondencia con Horacio (en la cual, como ya dije, la identificación con personajes literarios y la consecuente ilusión por convertirse en actriz de teatro coexisten con los crecientes dolores de su pierna) marcan el punto final del desarrollo de su pasión, antes de que la enfermedad cambie drásticamente su realidad y sus esquemas de pensamiento.

Tristana llega a pensar que se olvidará de todas sus aspiraciones a cambio de su salud, esto es, se conformará con las estrecheces de la realidad, con tal de abandonar el infierno al cual se ve impelida. "No quiero alemán, no quiero lenguas, no quiero más que salud, aunque sea más tonta que un cerrojo" (p. 1580). Se figura que todo se debe a una confusión de "el Altísimo", pues ella no es una persona mala, simplemente es alguien que comienza a tener algunos pecadillos. Entre tantas cosas, también ha concebido la posibilidad de que su enfermedad se deba a un conjuro concertado entre el diablo y don Lope. Quizás, en medio de tanta incertidumbre, siente sobre sí el peso de su "ensayo", y hasta llegue a ponderar un destino baladí a cambio de ser alguien tan anodino como cualquier otra persona sana.

Después de que las efervescencias mentales de Tristana han corrido de Madrid a Villajoyosa hasta desbordarse, el capítulo XX abre con la irrupción de don Lope, quien al reaparecer en la historia revela que se abordarán las estrecheces de la realidad que contiene a Tristana. Don Lope es retrato fiel de un derrumbe moral y físico. Se ha deteriorado tanto que hasta su ropa exhibe la negligencia que lo envuelve. Ni siquiera mantiene sus antiguos hábitos, y prácticamente no sale de

---

<sup>140</sup> Sobre este episodio y la semejanza entre los dos epistolarios, véase Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*. Prólogo y edición de Carmen Bravo Villasante. Madrid, Ediciones Turner, 1978.

casa El tiempo se ha empeñado en dejar el hogar de Tristana más lúgubre y sombrío, y ella, “la petaca” de don Lope, yace en un sillón como un “mueble” tan inservible y deteriorado como los otros:

*Su palidez a nada puede compararse; la pasta de papel de que su lindo rostro parecía formado era ya de una diafanidad y de una blancura increíbles; sus labios se habían vuelto morados; la tristeza y el continuo llorar rodeaban sus ojos de un cerco de transparencias opalinas. (p. 1581)*

Tristana ahora está enfrentada a un destino para el que jamás estuvo preparada. Había expresado su deseo de ser actriz, creyéndose capaz de sentir no sólo lo que siente, “sino lo que sentiría en los varios pasos de la vida, que puedan ocurrir”, pero quizás no se imaginó que frente a esta circunstancia se apoderaría de ella la pasividad. Ahora ni siquiera acierta a construir castillos en el aire esperando la vuelta de su amado, quien tendría que llegar a su auxilio, como lo hiciera Iseo cuando supo que Tristán estaba mortalmente herido. Ella sólo accede a enviar cartas a Horacio, en donde la idealización se ha extralimitado, quizás como el único recurso que le queda para seguir avivando una pasión, cuya capitulación es inminente:

*Tu inteligencia no conoce igual; para tu genio artístico no hay dificultades. Te quiero con más alma que nunca porque respetas mi libertad, porque no me amarras a la pata de una silla, ni a la pata de una mesa con el cordel del matrimonio. Mi pasión reclama libertad. (p. 1585)*

Aquí Tristana evoca la imagen de un amante inexistente, pues ya sabemos que Horacio está “hecho un ganso” y que sólo quiere casarse para colmar su felicidad, si no con Tristana con alguna otra mujer, ya que candidatas no le han de faltar. “Donde habrá tanto bueno, ¿no ha de haber también buenas mozas?”, piensa Tristana que pensaba Horacio (p. 1577), mientras que ella experimenta los estertores de su ser rebelde con agónica desesperación:

*Esto será un delirio; pero nací para delirante crónica, y soy... como la carne de la oveja; se me toma o se me deja. No, dejarme, no; te retengo, te amarro, pues mis locuras necesitan de tu amor para convertirse en razón. Sin ti me volvería tonta, que es lo peor que podría pasar. (p. 1584)*

La última vez que Tristana exprese con energía y coraje sus anhelos e inconformidad frente al mundo, será el día de la amputación. Narcotizada por el efecto del éter que le han puesto para dormiría, exclamará:

*Que no me quiten también las manos, porque entonces... Nada, que no me dejen quitar esta mano [...] Miquis, usted no es caballero [...] ni sabe tratar con señoras, ni menos con artistas eminentes... no quiero que venga Horacio y me vea así. Se figurará cualquier cosa mala... Si estuviera aquí señor Juan, no permitiría esta infamia... atar a una pobre mujer, ponerle sobre el pecho una piedra tan grande, tan grande..., y luego llenarle la paleta de ceniza para que no pueda pintar. (p. 1590)*

Se ha interpretado el proceso de la cirugía como la representación simbólica de una violación y castración psicológica. El doctor Miquis y su ayudante no sólo la atan, sino que “pellizcan indecentemente” sus piernas, ante la mirada complaciente de su tutor, escena que “Tristana misma puede asociar [...] por lo menos al nivel del subconsciente, con el perverso dominio sexual que don Lope había ejercido sobre ella.”<sup>141</sup> Por otra parte, los dolores que Tristana experimentaba, mismos que aparecen descritos en sus últimas cartas a Horacio, se convierten de simples manifestaciones hipocondríacas asociadas con el temor ante la imposibilidad de ser en la nueva realidad física de la joven, cargada, asimismo, con su propio contenido simbólico.<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Bridget Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid, Literatura y debate crítico, 1992, pp. 189 y ss.

<sup>142</sup> Beauvoir, en su afán por encontrar una explicación a los tópicos de la feminidad, interpreta la hipocondría como un estado de impotencia: “La joven se agota en cóleras que se transformarán en histerias con el fin de retener la atención o ser alguien que *interesa*.” También indica que el origen de la enfermedad en las mujeres se debe a que “la angustia de ser mujer roe el cuerpo

Ella, desesperada, implora que no le quiten las manos porque ya no podrá tocar las sonatas de Beethoven. Pareciera aquí que las musas o la esfinge de su destino le hubieran revelado su verdadera vocación, o sea, la música. En la preocupación por no perder sus manos encierra todavía la esperanza de conquistar su autonomía por medio del arte:

*El piano no tiene secretos para mí... Soy el mismo Beethoven, su corazón, su cuerpo, aunque las manos sean otras... Que no me quiten también las manos, porque entonces... Nada, que no me dejo quitar esta mano; la agarro con la otra para que no me la lleven..., y a la otra la agarro con ésta, y así no me llevan ninguna. (p. 1590)*

Pero también en este aciago día se manifestará el epítome de sus pasiones a modo de despedida. Ella deja el mundo que la embriagaba para renacer con una nueva identidad, quizás la que siempre ha tenido en el fondo. Allan ha dicho que hasta "las pasiones más violentas caen en el olvido, mucho más pronto de lo que se creería, si no se las reanima con signos. Los signos nutren a las pasiones y las pasiones se complacen con los signos."<sup>143</sup> La pasión amorosa, en este caso, muere no sólo ante la imposibilidad física, sino por falta de signos, y, los que llegan a aparecer, serán ahora de carácter negativo (la pierna perdida, el desinterés de Tristana por hablar y expresarse después de la operación, etc.).

El último signo, la imagen de Horacio como su amante, le permitirá pensar que lo puede seguir amando y que querría contar con él, aunque nunca más lo vuelva a ver. Prefiere imaginárselo, pues ya ha ido olvidando su fisonomía: "Señor de mi alma: Ya Tristana no es lo que fue. ¿Me querrás lo mismo? [...] Tu propia grandeza te aparta de mis ojos..., hablo de la [grandeza] de la cara..., porque con la del espíritu bien claro te veo" (p. 1593). Pero, el día en que lo vuelve a ver, el endeble signo que alimentaba su pasión se rompe definitivamente. Él ya no es

---

femenino" (op. cit., pp 76-83.)

quien fue, y está muy alejado de representar la imagen que Tristana se obstinó en crear durante su ausencia. Su porte era tosco y ordinario. Ni su rostro ni sus ideas denotaban inteligencia, y se expresaba con una afectada y conmisericordante cortesía:

*—Lo que más vale en ti, la gracia, el espíritu, la inteligencia, no ha sufrido ni puede sufrir menoscabo. Ni el encanto de tu rostro, ni las proporciones admirables de tu busto..., tampoco.*

*—Cállate —dijo Tristana con gravedad—. Soy una belleza sentada..., ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más.*

*—¿Y te parece poco? Un busto, pero ¡qué hermoso! Luego tu inteligencia sin par, que hará siempre de ti una mujer encantadora... (p. 1596)*

Esta escena ilustra lo que ha dicho Spinoza sobre la muerte de las pasiones: “todo afecto que es una pasión, cesa de ser una pasión tan pronto como se fija de ella una idea clara y distinta”.<sup>144</sup> Después de la entrevista con su amado ideal, Tristana sólo acertará a comunicar a don Lope su desconcierto: “¡Cuánto ha cambiado ese hombre, pero cuánto! Parece que no es el mismo, y no ceso de representármelo como antes era” (p. 1600).

A partir del capítulo XVIII ignoraremos cuáles son los pensamientos que embargan a Tristana, si persigue algún sueño, ni si su tristeza y serenidad se debían a que ocultaba una desilusión o al sentimiento de haberse equivocado, creyéndose desilusionada al volver a ver a Horacio. El silencio que la torna impenetrable, sólo puede salir en forma de música, y a ella acude para olvidarse de los demás y quedarse sola con sus pensamientos.

La condición de Tristana es de desprotección completa, y don Lope y Horacio proceden a hacerle más llevadera su nueva circunstancia, decidir su suerte y hallar la mejor manera de entretenerla. Lo que piense o quiera Tristana no cuenta, pero ella acaba aprendiendo a tocar de manera magistral el órgano que

<sup>144</sup> Allan citado por Rony, *op. cit.*, p. 38.

Horacio generosamente le regaló. Por primera vez no hace algo llevada sólo por el impulso de agradar y ser contemplada, sino que utiliza el teclado para sustraerse del mundo externo. En el órgano encuentra un aliento y una esperanza, y hasta una forma de adaptarse con cierta dignidad a su nueva circunstancia. Según Schopenhauer, el arte mata a las pasiones: “el arte y la pasión son enemigos naturales; la pasión es la afición violenta por vivir, la tendencia exasperada; la contemplación estética suprime la tendencia, nos arranca el deseo.”<sup>145</sup> Rony asegura que las grandes pasiones sólo existen en los libros, en donde el poeta o el novelistas plasman sus pequeñas pasiones como si fueran apoteósicas. El mundo de lo imaginario es común al arte y la pasión, pero el arte es consciente de ello y la pasión lo evade. El apasionado prefiere creer que el amor dura y durará siempre.

*El arte es más capaz de impedir que nazca la pasión, satisfaciendo en primer lugar nuestro deseo de eternizar lo que pasa (lo propio del arte es fijar para siempre los aspectos perecederos del mundo), o de recoger para su provecho el fervor de las pasiones frustradas, que de suprimir las pasiones triunfantes.*<sup>146</sup>

Gurmédez menciona que la vejez es sinónimo de muerte pasional, y el sentimiento del paso del tiempo puede abrumar el espíritu del otrora ser apasionado que se enfrenta al nadir de la existencia. Entonces, ocurre que la música puede fungir como un auténtico remedio para el alma atormentada, en especial las fugas, que expresan el tiempo internamente y nutren la conciencia: “dan paz, sosiego, tranquilidad íntima” y sintetizan “la movilidad terrestre y la inmovilidad celestial.”<sup>147</sup> La manera como Tristana se entrega al aprendizaje de la música delata la muerte de su pasión y quizás la necesidad de expresarla póstumamente. Acabó convenciéndose de que estaba en lo cierto cuando soñaba con ser capaz de adueñarse de un arte. Sólo que tuvo que conocer la frustración y

---

<sup>144</sup> Spinoza citado por Rony, *op. cit.*, p. 129

<sup>145</sup> Rony, *op. cit.*, p. 128.

<sup>146</sup> Schopenhauer, citado en *Ibid*, pp 129-130

<sup>147</sup> Consúltese Gurmédez, *op. cit*, T. II, pp. 312-314.

el desengaño de su pasión para llegar a él. Recuérdese que a Horacio le pasó algo similar, pues quería ser pintor para conocer la fama y el éxito, mas durante el periodo de transición que sufrió estando en Villajoyosa, encontró un nuevo gusto por el arte, y pudo expresarse como nunca antes lo hubiera hecho. Al poco tiempo, convertido en un rústico terrateniente, se olvidó de la pintura. Llegado un momento Tristana hará lo mismo con la música, pero terminará retomándola como parte de su nueva personalidad en calidad de esposa mojigata y convencional.

Tanto Horacio como Tristana, poco antes de convertirse en personas comunes y corrientes, pudieron vivir lo que Maslow ha llamado “experiencia cumbre”, que significa:

*quitarse la máscara, renunciar a nuestros esfuerzos por influir, impresionar, complacer, ser adorables, ganar aprobación. Podríamos expresarlo así: si no tenemos público ante quien actuar, dejamos de ser actores. Al no tener necesidad de actuar podemos dedicarnos al problema sin pensar en nosotros mismos.<sup>148</sup>*

Horacio antes de colgar los pinceles, liberado de la idea del éxito y la fama, se entrega a la experiencia de pintar como nunca antes lo había hecho, y produce lienzos equiparables a la obra de Sorolla:

*El Arte se confabuló con la Naturaleza para conquistarle, y habiendo pintado un día, después de mil tentativas infructuosas, una marina soberbia, quedó para siempre prendado del mar azul, de las playas luminosas y del risueño contorno de la tierra. Los términos próximos y lejanos, el pintoresco anfiteatro de la villa, los almendros, los tipos de labradores y mareantes le inspiraban deseos vivísimos de transportarlo todo al lienzo. (p. 1574)*

Maslow, además de definir la “experiencia cumbre” en el terreno creativo, destaca el valor terapéutico del arte y considera que toda persona es apta para

---

<sup>148</sup> Abraham Maslow, *La personalidad creadora*, Barcelona, Kairós, 1990, p. 92.



recurrir a él como instrumento útil para expresar sus vivencias y emociones <sup>149</sup> Paradójicamente, ni Horacio ni Tristana encontraron la cima de su búsqueda artística en sus momentos de rebeldía, sino, más bien, cuando usaron la pintura y la música respectivamente en aras de obtener una mayor serenidad ante las circunstancias de sus vidas.

En el estudio que hace Bettelheim sobre la condición infrahumana de los campos de concentración, refiere el caso excepcional de una bailarina quien, obligada a danzar ante un oficial, terminó dando vida a su fuerza creadora, en un inesperado acto de suprema afirmación. La experiencia la llevó a responder como su antiguo yo lo hubiera hecho, cobró valor, tomó un fusil y "destruyó al enemigo empeñado en su muerte, aunque debiera morir en el acto."<sup>150</sup> Saco a colación este incidente porque encuentro que es equiparable con el caso de Tristana, si bien el desenlace es distinto en ambos casos. Recordemos que su situación se ha vuelto indigna a raíz de la amputación. A su espalda Horacio y don Lope deciden su destino, como el de un vil objeto que debe seguir siendo decorativo. A don Lope sólo le interesa conservarla, y a Horacio deshacerse de ella. El arreglo es sencillo por las facilidades que dan ambos. Y Tristana, más esclavizada que nunca, no va a poder transgredir los límites que le impone su circunstancia – tal como la bailarina en cautiverio – ni va a salvarse de ser lo que los demás quieren que sea, pero aprovechará la única oportunidad que le ofrece el momento para afirmar la integridad de su persona:

*Don Lope estaba verdaderamente lelo de admiración y cuando Tristana pulsaba las teclas, sacando de ella acorde dulcísimos, el pobre señor se ponía chocho, como un abuelo que ya no vive más que para morar a su descendencia menuda y volverse toda babas ante ella. Diríase que le eran familiares las reglas antes de que se las revelaran; adelantábase a su propia enseñanza y lo que aprendía quedaba*

<sup>149</sup> *Ibid*, en especial el capítulo 2, "La creatividad", pp 81-130.

<sup>150</sup> Bruno Bettelheim en *El corazón bien informado*, México, F.C.E., 1960, p 238.

*profundamente grabado en su espíritu [...] El minúsculo profesor veía en su discípula un ejemplo del fervor de Dios, una predestinación artística y religiosa. No le era fácil a Horacio disimular su emoción oyendo a Tristana modular en el órgano acordes de carácter litúrgico, en estilo fugado, escalonando los miembros melódicos con pasmosa habilidad, trabajo le costaba al artista ocultar sus lágrimas, avergonzándose de verterlas [...] convirtiendo el grave instrumento en lenguaje de su alma, a nadie veía ni se cuidaba de su nutrido y fervoroso público. El sentimiento, así como el estilo para expresarlo, absorbíanla por entero; su rostro se transfiguraba adquiriendo celestial belleza; su alma se desprendía de todo lo terreno para mecerse en el seno pavoroso de una idealidad dulcísima.” (p. 1601)<sup>151</sup>*

Tristana, por lo pronto, pudo conocer en dónde reside la nobleza del arte y convertirlo en su único aliado, pero también, a su pesar, descubrió que no le daba más papel en el mundo que los ya asignados a las mujeres honradas y educadas. Al final, acabará tocando en la iglesia y aprenderá el arte de la repostería para endulzar la vida de don Lope con succulentos pasteles. La imagen de Tristana, convertida en una vieja carente de movilidad y resignada con su suerte, simboliza su derrota o tragedia. La crítica feminista Ruth Schmidt ha dicho que: “La pérdida de la pierna de Tristana es una metáfora que expresa en términos físicos las desventajas que ella ha sobrellevado a lo largo de su vida: las desventajas de ser mujer en una sociedad que, fundamentándose exclusivamente en la división de los sexos, restringe las posibilidades de media humanidad.”<sup>152</sup>

Tristana no volverá a rebelarse, en parte porque sus pasiones han muerto y, sobre todo, ante la brutal realidad de su nueva condición de mujer inválida. Sin embargo, la opinión de Schmidt puede parecer un poco extrema, y quizá la nueva

<sup>151</sup> Schmidt (*op. cit.*, p. 143) ha dicho respecto de la actividad musical de Tristana, que ella simplemente acabó reducida a los roles asignados a la mujer de su tiempo. La ufanación de don Lope al oírla puede ser una expresión velada de superioridad masculina y patriarcal, más que de auténtica admiración.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 142. *The loss of Tristana's leg is a metaphor which puts in physical terms the handicap which she has borne all along, the handicap of being a woman in a society which severely restricts half of the*

faceta artística de *Tristana* como organista la convierte en un personaje menos convencional que el que fue antes, con todo y sus sueños de rebeldía. De acuerdo con Ramón Pérez de Ayala, para Galdós, “el espíritu liberal y la facultad creadora vienen a ser una misma. Lo opuesto a la facultad creadora y espíritu liberal es la facultad censoria, dictatorial y espíritu fraccioso. El espíritu liberal sostiene que todo es bueno, puesto que todo obedece a algo y debe servir a algo.”<sup>153</sup> Esta aguda interpretación explica la postura de Galdós frente a sus personajes, quienes normalmente son rescatados por el autor una vez que se ha roto el cascarón de sus futilidades y ambiciones irrealizables o inútiles, sin que se niegue la validez de muchas de sus creencias originales.

### El ángel exterminador

Mientras que *Tristana*/novela expone el fracaso de la protagonista, quien pasa de ser una persona soñadora a convertirse en alguien conformista, alguien que figuradamente ha muerto en vida, *Tristana*/filme refiere el proceso de realización individual y supremacía del personaje, trocado finalmente en un “ángel exterminador”. La *Tristana* que nos presenta Buñuel está más entroncada con las mujeres que habitualmente protagonizan sus películas que con el personaje novelesco, y ello se debe a que el cineasta suele explicar la realidad de sus personajes desde la perspectiva de su sexualidad, sus deseos inconscientes y la lucha por satisfacer sus instintos. *Tristana*, desde luego, no es la excepción.

*Tristana* quería conocer el mundo y conquistar su libertad. Había abandonado a don Lope con el afán de realizar sus deseos, pero, al igual que la *Tristana* de Galdós, el deseo de apartarse de su protector se ve frustrado a raíz de la pérdida de la pierna.

---

*human race on the basis of sex alone*

<sup>153</sup> Fragmento de “Las máscaras” citado por Federico Sopena Ibáñez en *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid, Gredos, 1970, p. 16.

El retorno a la casa de don Lope se convierte en un fracaso, pues Tristana queda aislada de las correrías mundanas. Nuevamente se encuentra como al inicio de la historia, bajo el amparo de don Lope, sin perspectivas hacia el futuro y con la peculiar diferencia de que ya no puede albergar ilusiones. Ahora la idea acariciada antaño de ser pianista acaba convertida en un puñetazo contra toda expectativa de realización personal. En una secuencia clave de la película, Tristana ejecuta una furiosa pieza cual concertista consumada de Chopin, y utiliza el piano como instrumento para expresar su coraje e inconformidad frente a su minusvalía: “¡Claro que soy otra! ¿Crees que puedo ser la misma con esto?” con estas tajantes palabras, que sirven para mostrar el muñón de su pierna, se despide de Horacio. Así termina el sueño de la entrada al mundo que ella había asociado con la pasión carnal, y en el que sus habilidades pianísticas sólo serían el medio para no vivir atada a ningún amante. Pero ¿qué perdió?, ¿a qué libertad tuvo que renunciar? ¿qué tan real era su deseo por la pasión-amor? Eso seguirá siendo un misterio.

Muy a su pesar, Tristana ha retornado a la condición de persona desprotegida pero ahora es ella, en calidad de niña mimada y centro de atención, quien determina la realidad cotidiana del hogar de don Lope. De manera consecuente con su minusvalía se convierte en una persona envejecida y amarga. Su vida ahora está determinada por la domesticidad y transita entre la casa y la iglesia, tal como ocurriera con la Tristana de la novela, pero, a diferencia de ésta, adopta actitudes despóticas. La persona de don Lope también ha sufrido cambios significativos, y ahora, no sólo es tolerante con las visitas de Tristana a la iglesia, sino que la espera a la salida, en medio de un frío inclemente. Los roles se han invertido, y ahora le toca a él acompañar mansamente a su protegida. Esta escena contrasta con la secuencia número cuatro, en donde veíamos a Tristana caminar sumisamente detrás del que entonces acababa de convertirse en su tutor. Saturno también ha encontrado un nuevo papel y función, y de ser el muchacho

inadaptado que nadie quería en el hospicio ni en los trabajos, ahora es un útil lazarillo destinado a conducir la silla de su nueva ama.

La relación entre la casa y la iglesia parece representar una encerrona a la manera de Sade, y esta circunstancia es indispensable para avivar la imaginación de los personajes que se circunscriben a ella.<sup>154</sup> A lo largo de la película ha predominado una atmósfera teñida de sobriedad, donde se transita entre el claroscuro de las noches y los ocres de las calles laberínticas de Toledo. La trama había estado enmarcada en escenarios vetustos y ruinosos, pero a partir de la segunda parte el ambiente se presentará teñido por el frío invernal, y de esta manera queda mejor patentizado el sentido opresivo que está tomando la historia. Tan sólo la secuencia treinta y dos propone una atmósfera distinta, y contrasta considerablemente con todas las demás. En esta ocasión la acción dramática es trasladada a una finca. La luz solar inunda el ambiente y la exuberancia del jardín desborda la imagen. Pareciera que el lugar está destinado a dar la bienvenida a la primavera y que Perséfone acaba de salir de los infiernos para hincharse de gusto y desbordarlo todo con su presencia. En medio de esta circunstancia, Tristana, cual esposa de Hades, saldrá de su guarida, pero para dar salida a sus deseos inconscientes.

Al inicio de la secuencia, Tristana aparece dialogando con un cura, don Ambrosio. Por el aspecto seco y austero de ella se puede inferir que ya está convertida en una respetable dueña de casa, salvo por el hecho de que aún no se ha casado con don Lope, tema que motiva la discusión que sostiene con su interlocutor, quien inútilmente trata de convencerla para que santifique dicha situación:

---

<sup>154</sup> La influencia de Sade en el discurso surrealista de Buñuel ha sido muy importante. Véase Aub, *op. cit.*, p. 42. Consúltese a Roland Barthes, "El árbol del crimen", en Pierre Klossowski, *et al*, *El pensamiento de Sade*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 46-72. El autor sostiene que en el universo sadiano el encierro de los personajes involucrados en una situación perversa permite la plena expresión y/o satisfacción de sus deseos mórbidos.

*Y yo insisto en que tienes que vencer esa pasión malsana. Cuando verdaderamente te hizo daño, lo aceptaste todo sin protestar, y es precisamente ahora, cuando mejor se porta... ¿Por qué? ¿Qué más puedes pedir?*<sup>155</sup>

Ella apela al hecho de que ni siquiera lo puede tolerar, luego entonces, ¿cómo se va a casar con alguien a quien desprecia? "Cuanto mejor se porta, menos lo quiero". Ni los médicos ni el matrimonio pueden solucionar lo que ella necesita. El cura se va sin haberla logrado convencer, pero no sin antes advertirle que el rencor que ella está experimentado es irracional y tiene algo de satánico.

Toma como consejo esta observación, mas no para eludir sus impulsos, sino para tomar conciencia del objeto que exaspera sus instintos. Inspirada por don Ambrosio y por la atmósfera del lugar, se decidirá a hacer los cambios pertinentes para poner en práctica todos sus deseos hasta ahora no comunicados, los cuales tendrán tintes sádicos. Para Rony, esta clase de impulsos es un tipo de manifestación pasional, pues también va acompañada, como el resto de las pasiones, de obstinación y sentido de impotencia final:

*Poseer, reinar, dominar en el acto de la destrucción, era llevar hasta el límite la sorda necesidad que constituye el fondo del deseo sexual, es decir, para Sade, el fondo de la naturaleza y de nuestra naturaleza. [...] El principio de la vida es la muerte. La naturaleza es crueldad, destrucción, reino abyecto de la brutalidad y de la fuerza. Por consiguiente, nada puede vedarle al hombre, parte de la naturaleza, hacer sufrir y matar, es decir, satisfacer plenamente todos sus deseos sexuales.*<sup>156</sup>

Así pues, una vez que se ha ido don Ambrosio, ella se dirige a su recámara, se desviste y se planta frente al espejo; en tanto, Saturno, que la ha estado observando desde antes que ella entrara en la casa, llega hasta la habitación y le propone tener relaciones sexuales con la garantía de contar con su mutismo como

<sup>155</sup> Buñuel, *Tristana*, p. 120.

<sup>156</sup> Rony, *op. cit.*, p. 88

aliado de la discreción. Ella lo echa del cuarto, pero al poco tiempo se asoma por el balcón. Por este momento su aspecto es completamente distinto al de la señora rígida que habíamos visto minutos antes. Quizás, conocedora de su belleza original, deja que ésta aflore, pero desprovista de su antigua inocencia y juventud para llevarla hasta niveles carnales, lo cual hace recordar lo que Bataille pensaba sobre el juego de los roles sexuales en las dinámicas de la tentación:

*Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombre. [...] Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo.<sup>157</sup>*

Según Bataille, la mujer se toma a sí misma "como objeto en la medida que pone cuidado a su aderezo personal" y nosotros, al igual que Saturno, hemos presenciado la transformación de Tristana, producida por el maquillaje y algunos otros aditivos en su arreglo personal. Frente a la presencia provocadora de Tristana, Saturno responde convidándola a que enseñe su busto, y ella lo complace, a sabiendas de que no va a proporcionarle la consumación del acto sexual:

*El objeto de deseo no habría podido responder a la expectativa masculina, no habría podido provocar la persecución ni, sobre todo, la preferencia, si, lejos de escabullirse, no hubiera conseguido, mediante la expresión o el aderezo, que se fijasen en él.<sup>158</sup>*

Saturno, que hasta este momento había estado comiendo una manzana, queda avasallado y se ve impelido a huir. Se pierde entre los arbustos como si intentara ocultar su vergüenza. Nótese la relación que hay entre esta escena y aquella en que Tristana y Saturno se conocieron y en donde ella, como muestra de afecto, le regalaba una manzana. Ahora se trata del Adán que, luego de haber sido tentado por la Eva, tiene que ocultar su bochorno. Aquí encontramos la realización

<sup>157</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1998, p. 140-141.

<sup>158</sup> *Idem.*

en la realidad de la fantasía de Tristana, enunciada en su sueño reiterativo por convertirse en un objeto de deseo. Recuérdese que en éste, mientras ellas se asomaba por una ventanita, Saturno, aprovechando su descuido, le levantaba la falda y quedaba al descubierto la pierna que lucía una media negra sostenida por un ligero. Como se ve, en vez de encontrar unas tobilleras, acordes con la indumentaria colegial que ella porta, aparece un símbolo fetichista.<sup>159</sup>

Si la mutilación de su pierna significó una castración, ahora ella opta deliberadamente por la autocastración. Cierra en ella la posibilidad del contacto físico y de la consumación del acto sexual, con tal de provocar en Saturno el deseo y condenarlo, de paso, a mantener sus habituales masturbaciones en las que ella, seguramente, ha estado jugando un papel importante. De acuerdo con Freud, este exhibicionismo es resultado de la naturaleza femenina, en donde la sensación de castración por no poseer el miembro viril masculino conducirá a un exceso de narcisismo:

*Adscribimos, pues, a la feminidad un elevado montante de narcisismo, el cual influye aún sobre su objeto, de manera que, para la mujer, es más imperiosa necesidad ser amada que amar. En la vanidad que a la mujer inspira su físico participa aún la acción de la envidia del pene, pues la mujer estima tanto más sus atractivos cuanto que los considera como una compensación posterior de su inferioridad sexual original. Al pudor, en el que se ve una cualidad exclusivamente femenina, pero que es algo mucho más convencional de lo que se cree, le adscribimos la intención primaria de encubrir la defectuosidad de los genitales.*<sup>160</sup>

<sup>159</sup> El fetiche es un producto artificial, suele tener una connotación fálica, esto es, representa, desde el punto de vista femenino, el miembro que la mujer no posee, pero que remite a los genitales de ésta. El fetiche, por lo general, suele representarse con prendas íntimas, zapatos de tacón, pies. Freud ha dicho al respecto que "El sustitutivo del objeto sexual es, en general, una parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales (los pies o el cabello) o un objeto inanimado que está en visible relación con la persona sexual, y especialmente con la sexualidad de la misma" ("Una teoría sexual Las aberraciones sexuales", *Obras completas*, tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 776.)

<sup>160</sup> Freud, "Metapsicología", *Obras completas*, tomo II. Al margen de que las consideraciones del más célebre teórico de la psicología humana, sean tan subjetivas al afirmar que la sexualidad



Cito a Freud a propósito de su misoginia, pues las interpretaciones del director español no están tan alejadas de esta visión; así bien, mientras Freud daba una explicación a la frigidez en la mujer por medio de “la defectuosidad de sus genitales”; Buñuel también consideraba a la mujer un ser frío, pero desde una perspectiva religiosa fuertemente influida por Sade:

*La mujer, por monstruosa, perversa y delirante que pueda ser, nunca se le considera por eso como “anormal”, ya que en las normas está precisamente inscripto que por naturaleza no tiene reflexión, ni equilibrio, ni medida, y que siempre representa lo sensible incontrolado, más o menos atenuado por la reflexión prescripta por el hombre, [...] cuanto más monstruosa y loca sea, más plenamente es mujer, según la representación tradicional, siempre teñida de misoginia. Sin embargo, tiene recursos que nunca poseerá el hombre, aunque comparte con ella el perverso.<sup>161</sup>*

Hasta el momento no sabíamos qué buscaba Tristana ni cuál era la raíz de sus insatisfacciones, pero el misterio de su conducta encierra a ese ser irracional que acaba de manifestarse, o sea, la naturaleza de alguien capaz de no experimentar remordimientos, compasión ni temores. Alguien que logra cristalizar en actos sus deseos inconscientes.

Luego de que la hemos observado en la cúspide de su belleza, cuando mostraba su cuerpo desnudo a Saturno, Tristana aparecerá abruptamente ostentando su minusvalía. Autodegradada, ella se ha convertido en un esperpento para contraer matrimonio con su cada vez más devastado protector. No está santificando su unión por seguir el consejo de don Ambrosio, sino por obtener ese algo que buscaba, y que finalmente don Lope le puede proporcionar como objeto que violenta sus instintos. De acuerdo al concepto que expone Bataille sobre la mujer como objeto de deseo, el papel que ahora juega Tristana está asociado con la

---

femenina es inferior a la masculina, esta observación sí viene al caso para explicar lo que está ocurriendo con Tristana, pues ella parte de una situación que la pone en desventaja para poder competir sexualmente

baja prostitución, cuyo fin consiste en aporrear la dignidad humana, pues al quitarle al deseo los ropajes de lo divino, remite al hombre a su esencia animal:

*Sólo el diablo conservó como atributo la animalidad – simbolizada por el rabo –, la cual, como respuesta primera a la transgresión, es, sobre todo, signo de caída. Es el rebajamiento que, de manera privilegiada, se pone en contra de la afirmación del Bien y del deber que liga a la necesidad del Bien. No cabe duda de que la degradación tiene poder para provocar más entera y fácilmente las reacciones de la moral. En el origen de la degradación de las prostitutas se encuentra la conformación con su condición miserable. [...] Al ser la vida humana el Bien, hay, en la degradación aceptada, una decisión de escupir sobre el Bien, de escupir sobre la vida humana.*<sup>162</sup>

Al interior de la cotidianidad doméstica que se ha impuesto en la casa de don Lope, Tristana se ha instituido como un ser revulsivo que violenta el ambiente cada vez más anodino del lugar. Así pues, la vemos caminar apoyada de sus muletas de un lugar a otro, perturbando con su presencia minusválida a don Lope y sus invitados, un grupo de curas ridículamente lambiscones, quienes beben un exquisito chocolate preparado por Saturna.

Tristana que camina infatigablemente por un pasillo, mucho más envejecida y con maquillaje similar al de las prostitutas, demuestra que ha superado los inconvenientes de su enfermedad y que, a diferencia de la muchacha que sufría al querer dar los primeros pasos apoyada en unas muletas (secuencia número treinta y uno), ahora se trata de alguien que transita con la seguridad de ser una mujer que atrae la atención de otros, tal como vaticinó don Lope. Ella ha conseguido autoafirmar su búsqueda del placer, aunque éste sea proporcional al sentido de destrucción de su vida. Para Sade, “la vida alcanzaba su más alto grado de

<sup>161</sup> Pierre Klossowski, “Sade o el filósofo infame” en *El pensamiento de Sade, op. cit.*, p. 37.

<sup>162</sup> Bataille, *op. cit.*, p. 141

intensidad en una monstruosa negación de su principio"<sup>163</sup> Esta secuencia concluye con las palabras de don Lope, quien dice estar contento de seguir vivo, en tanto que el ruido machacón de las muletas contradice fuertemente lo que él está afirmando. Para Aub el ruido de las muletas se convierte simbólicamente en el de los tambores de Calandá, que anuncian la muerte,<sup>164</sup> pero también el aspecto de Tristana es en sí una representación de la propia muerte, muy similar a la propuesta por Fritz Lang en *Tres luces*.<sup>165</sup>

Podemos observar que este lugar por donde camina sin parar Tristana es el mismo por el que comenzó a dar sus primeros pasos como minusválida, me refiero a la secuencia treinta y uno, en donde la observamos echada sobre un sofá. Aquel era el momento en que estaba tomando conciencia de su minusvalía, y, lánguida y pensativa, trataba de imaginarse los consejos de don Lope cuando le decía que las mujeres cojas eran más apetecibles que las normales. Por las resonancias que guarda esta escena con la película *Ensayo de un crimen* (la Lavinia-maniquí yace sobre un sofá de manera similar a Tristana; luego, la pierna desprendida del maniquí que aparece cuando Archibaldo lo arrastra hacia el horno),<sup>166</sup> podemos inferir que Tristana también está concibiendo la realización de actos mórbidos, pero, a diferencia de Archibaldo, no los comunica ni los convierte en obsesiones. Como se verá, los hombres en las películas de Buñuel son seres racionales, que acaban siendo presas de sus deseos irrealizables. La fantasía perversa de Archibaldo de matar a una mujer para ver correr la sangre por su cuerpo, nunca puede llevarse a la práctica; en cambio, Tristana, al igual que Séverine en *Bella de día*, podrá materializar sus impulsos e instintos por ser mujer, y por ende

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>164</sup> Aub, *op. cit.*, p. 146.

<sup>165</sup> Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca Dalí..*, p 96, nos dice que una de las principales influencias que recibió Buñuel fue la del cine expresionista alemán. *Tres luces* de Lang fue decisiva para que pensara en dedicarse al cine.

<sup>166</sup> Freddy Buache (*The cinema of Luis Buñuel*. New York, A. S. Barnes & Co., 1973, [The International Film Guide Series], p 185), encontró este paralelismo, aunque sólo dentro del aspecto formal.

convertirse en alguien enteramente pasional e irracional, de acuerdo con el pensamiento de Sade que resumimos en líneas anteriores. Recuérdese que Séverine (también interpretada por Catherine Deneuve) ignora conscientemente el profundo desprecio que siente por su esposo y satisface sus fantasías de manipulación-degradación empleándose como prostituta, hasta que descubre el trasfondo de su insatisfacción gracias a otra mutilación (de nuevo una parálisis, pero en este caso la que experimenta el marido). Consciente ya de la dimensión de sus deseos (que también habían sido expresados simbólicamente por sueños incoherentes y perturbadores), Séverine encuentra la felicidad y el equilibrio consagrándose al cuidado enfermeril de su inválido compañero.<sup>167</sup>

Ya cerca del final irrumpe la escena en que la cabeza de don Lope cuelga como badajo, anunciando su muerte, pues se trata del momento en que Tristana va a precipitar el desenlace y materialización de tal anhelo, primero inconfeso, ahora expreso. Los deseos de Tristana han culminado, puesto que el ser que exasperaba sus instintos ha muerto. Pareciera que ella ahora reflexiona sobre la motivación de sus actos, los cuales también puede haber sido sólo producto de su imaginación. Tristana quizás sabe que lo único que buscaba en la vida era satisfacer sus deseos, pero no supo comprender su dimensión hasta que estuvo en condición de realizarlos. Don Lope había tomado algo que a él no le pertenecía, desviando con ello el curso que habría debido tomar la vida de Tristana, y de ahí que la joven haya querido cobrar venganza. Para Aub, "No hay muchas personas que puedan superar el trauma de contacto o la repugnancia de una mala experiencia en la que el mal se transforma en una fantasía frenética de relajamiento irracional, un signo de sadismo o un plan perverso contra el hombre."<sup>168</sup>

Vienen a la mente de Tristana escenas retrospectivas de su vida y culminan en el momento en que Tristana caminaba junto a Saturna rumbo a su destino como

---

<sup>167</sup> Para una interpretación de *Bella de día*, véase Evans, *op. cit.*, pp. 144-161.

<sup>168</sup> Aub, *op. cit.*, p. 160.

pupila de don Lope. Desde aquel entonces su mundo ya estaba restringido y determinado a seguir siendo así. Ella, en un afán de conseguir su libertad, sólo lo pudo lograr por medio de la liberación de sus instintos e impulsos inconscientes. Tristana ha triunfado al poder desatar sin freno sus instintos, al haberse sobrepuesto a la sujeción de don Lope –sujetándolo a él– y al haber descubierto finalmente, a la manera de Sade, que “los placeres más intensos son hijos de repugnancias vencidas.”

Octavio Paz ha sintetizado el pensamiento de Sade con las siguientes palabras: “El hombre es sus instintos y el verdadero nombre de lo que llamamos Dios es el miedo y el deseo mutilado”, y esta es la idea que acompaña al discurso de Buñuel,<sup>169</sup> quien es un frecuente expositor de los alcances de la realización de los pensamientos prohibidos. La función del discurso buñueliano consiste en concebir lo inconcebible, no dejar nada fuera, y, en esa medida, *Tristana*, aunque sea una película narrada con lógica, contiene una exposición temática y una moral eminentemente surrealistas.

Livingstone habla del gran contraste que existe entre la novela y la película. Los dos discursos pueden parecerse en cuanto a que los elementos reales y surreales, grotescos y eróticos, escabrosos y sublimes de Buñuel no son del todo incompatibles con la visión galdosiana, pero, mientras que Buñuel juzga que la naturaleza humana es la mejor prueba de lo absurdo y fatal de la vida, Galdós expresa su compasión por las flaquezas humanas y, como siempre, escribe una historia cuyos propósitos son reformistas.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Paz, citado por Carlos Burrui, “Buñuel y el Marqués de Sade. Las cadenas de la imaginación”, *Revista Minotauro*, # 2, Madrid, Junio, 1999, pp. 7-10.

<sup>170</sup> Livingstone, *op. cit.*, p. 98.

## CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo he intentado aproximarme a los discursos de Benito Pérez Galdós y de Luis Buñuel, respectivamente, a través del análisis del personaje de Tristana. Los incidentes de la vida de este personaje son casi en su totalidad los mismos en ambos relatos, pero la interpretación que cada autor les da y la manera como los amolda a su discurso personal marcan la diferencia esencial entre una y otra protagonista. Ambas son presas de don Lope, ambas se enamoran de Horacio y ambas pierden una pierna. Pero, mientras la Tristana galdosiana es soñadora, romántica, exaltada y extrovertida, la buñueliana es práctica, perversa, mórbida y hermética.

Así pues, encontramos que los impulsos de la protagonista de la *Tristana*/novela y los de la *Tristana*/film están sumergidos en el mundo de las pasiones, pero tienen móviles completamente distintos. De acuerdo con la definición que hace Rony, la pasión está compuesta por tres elementos: voluntad, ensoñación y vicio o falta. Uno de estos tres elementos siempre predominará sobre los otros. El segundo elemento, por ejemplo, tiende a perjudicar al primero, y puede manifestarse como una forma de *bovarismo*, pasiones de cabeza y sentimientos imaginarios.<sup>171</sup> De acuerdo con estas observaciones podemos afirmar que *Tristana*/novela recrea un tipo de personaje *bovarista*; en tanto que la *Tristana*/film, al sufrir la protagonista una disociación de su personalidad interior, es sádica, pues su pasión es resultado de un vicio.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> El concepto de "bovarismo" fue acuñado a principios del siglo XX por el filósofo francés Jules de Gaultier, quien, inspirándose en las características volitivas de Madame Bovary y otros personajes de Flaubert, lo define como "la facultad del ser humano para concebirse o verse distinto de como realmente es". En la esfera individual, el bovarismo puede traducirse en fantasías personales o en la ilusión del libre albedrío, tal como sucede con Tristana. Aunque Gaultier distingue un bovarismo individual y otro colectivo, uno creativo y otro destructivo, tales implicaciones psicológicas y filosóficas del concepto rebasan los límites de este trabajo. Cf Gaultier, Jules de, *Bovarysm*. Gerald Spring, trad. New York, Philosophical Library, 1970.

<sup>172</sup> Rony, *op. cit.*, p. 22.

De manera esquemática podemos encontrar las diferencias entre un discurso y otro a través de su argumento. El asunto interno de éste puede ser el mismo en ambos casos: los sueños de una joven que intenta liberarse de la sujeción de la autoridad paterna que ejerce sobre ella su añoso tutor-amante. Los cambios de la historia responden al hecho de que las protagonistas, respectivamente, tomarán caminos distintos para encontrar acomodo en dicha dependencia. Mientras la protagonista de la *Tristana*/novela nunca se separa de don Lope, pese a que se propone aprender una profesión para no depender de nadie, al personaje de *Tristana* /filme lo abandona cuando huye con Horacio. La *Tristana* de la novela no puede llevar adelante la búsqueda de su emancipación porque cae enferma y pierde su pierna; la *Tristana* del filme tiene que regresar al lado de don Lope a causa del tumor en la pierna. Tras la amputación, ambas protagonistas sufren cambios radicales: al quedar frustrados todos sus sueños de libertad, la *Tristana* de la novela queda convertida en una persona conformista, gris y ensimismada que acepta convertirse en la esposa de don Lope y encuentra su equilibrio en la vida doméstica y religiosa; la *Tristana* de la película, en cambio, opta por la rebeldía y la venganza, y se transforma en un ser mórbido y perverso que busca su liberación final a través de la muerte de don Lope.

A lo largo de la película advertimos que Buñuel ha estado haciendo una lectura muy personal de la novela, aunque destina buena parte de su trabajo a adaptar el discurso literario al fílmico. El personaje de don Lope se apega fielmente al modelo propuesto por Galdós: Buñuel nos lo presenta con todos los rasgos ideológicos y características que le atribuye la novela, e ilustra su visión de las instituciones sociales y religiosas, sus códigos de honor y hombría, su anacronismo, su liberalismo y su despotismo. Donde Buñuel aporta elementos novedosos a la historia que no está contemplados en la novela, es en lo que atañe a la construcción de la protagonista. Galdós, por ejemplo, utiliza una elipsis narrativa para referir los antecedentes de la seducción de *Tristana*, esto es, inicia el

relato tiempo después de que don Lope la ha convertido en su amante. Buñuel, en cambio, construye todo el proceso que siguió la relación entre ambos desde que comenzaron a vivir juntos, con una narración lineal. La seducción se presenta en el momento narrativo que le corresponde, cronológicamente hablando, y, de hecho, Buñuel lo convierte en un episodio crucial para el desarrollo ulterior de la historia, dada la carga simbólica y psicológica que atribuye a este evento.

Otro indicador que puede servir para establecer las diferencias entre las dos Tristanas puede ser el nivel de incidencia que tienen sobre don Lope en cada uno de los relatos. Arnau Olivar ha indicado que don Lope es el protagonista del argumento de la película, mientras que Tristana lo es del guión. Pese a lo aventurada y hasta polémica que llegue a resultar esta afirmación, hay algunos elementos de interés que se pueden considerar a partir de ella. Argumentalmente hablando, don Lope sigue el mismo proceso que el personaje galdosiano: es un hidalgo pauperizado que al llegar a la vejez delata su decadencia contemporizando con los códigos burgueses a los que tanto se oponía. La causa de su derrumbe o contradicción sigue siendo Tristana, pero no por los mismos motivos. En la novela, los cambios sustanciales de don Lope, allegarse a la familia para mejorar su situación económica, ceder ante la detestada convención del matrimonio y precipitarse en una ridícula vejez, se deben a su obstinación por conservar como trofeo a Tristana, quien simboliza su pasado donjuanesco. En la película hay un sutil cambio en el punto de vista que basta para que el discurso se convierta en buñueliano: don Lope pierde sus principios debido a que es presa de sus tentaciones, es decir, la pasión conquista a la razón. Tristana no representa la feliz conclusión de sus antiguas correrías amorosas, sino que se convierte en el objeto inalcanzable que lo somete y condena. Tristana, pues, es un agente distinto en ambas historias, considerada desde el punto de vista del curso vital del personaje masculino.



Siguiendo el razonamiento de Arnau Olivar, la Tristana del filme es un personaje que se construye a sí mismo. Es quien ejecuta las acciones y el desarrollo o desenvolvimiento de su personalidad se convierte en el eje de la historia. Tristana es, entonces el motor del guión, dramáticamente hablando. En la novela los acontecimientos inciden sobre ella, se le imponen, mientras que en la película sirven como adyuvantes para que aflore su auténtica personalidad. De tal modo, la mutilación, la separación de Horacio y el matrimonio con don Lope son hechos que adquieren un significado sustancialmente distinto en las respectivas visiones de Galdós y Buñuel. Ello explica también la modificación del desenlace de la historia, la inclusión de Saturno como co-protagonista y, finalmente, la inmoliación de don Lope. Mientras que la Tristana galdosiana acaba siendo un ángel krausista en armonía con su entorno, la Tristana buñueliana encarna un ángel exterminador que destruye su ámbito social.

En el presente trabajo he querido demostrar que la querrela entre cine y literatura puede ser superada cuando se reflexiona en torno a la lectura de la realidad que nos ofrece cada autor en su respectivo medio expresivo. Lo que hizo Buñuel fue dar su propia interpretación de la novela de Galdós, tal como los muchos estudiosos del autor español, y como modestamente lo he hecho en el presente trabajo. A su manera, tanto Buñuel como los exégetas galdosianos, a través de la atención que han prestado a la producción del novelista canario, han contribuido a mantener su vigencia literaria en el mundo actual. Por otra parte, Buñuel, al introducir su propia visión del mundo en un discurso originalmente galdosiano, nos convida a que lo consideremos también un autor susceptible de ser analizado desde perspectivas que no son exclusivas de la cinematografía.

## OBRAS CONSULTADAS

### BIBLIOGRAFÍA

#### A) PRIMARIA:

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*. Ed. de Jean-Claude Carrière. Trad. de Ana María de la Fuente. Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

BUÑUEL, Luis, *Tristana*. Textos de Arnau Olivar y Enric Ripoll-Freixes. Barcelona, Aymá, 1971 (Voz e Imagen # 24).

IBSEN, Henrik, "Una casa de muñecas", en *Teatro escogido*. Trad. y notas de Else Wasteson. Madrid, Aguilar, 1976.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*. Prólogo y edición de Carmen Villasante. Madrid, Ediciones Turner, 1978.

PARDO BAZÁN, Emilia, "Tristana", en "La cuestión palpitante", *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Aguilar, 1973.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid, Estudio Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.

PÉREZ GALDÓS, Benito, "Toledo (su historia y su leyenda)", en *Obras completas*, tomo VI. Madrid, Aguilar, 1968.

PÉREZ GALDÓS, Benito, "Tristana", en *Obras completas*, tomo V. Madrid, Aguilar, 1967.

#### B) SECUNDARIA:

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*. Trad. de Alfredo N. Galletti. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

ALDARACA, Bridget, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid, Literatura y Debate Crítico, 1992.

ÁLVAREZ, Lili, *Feminismo y espiritualidad*. Madrid, Taurus, 1964.

AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*. Madrid, Aguilar, 1984.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets, 1997.

BAXTER, John, *Luis Buñuel, una biografía*. México, Paidós, 1996. (Paidós Testimonios).

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, tomo II. México, Joaquín Mortiz, 1970.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1977.

- BETTELHEIM, Bruno, *El corazón bien informado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996 (Comunicación Cine-# 72)
- BUACHE, Freddy, *The cinema of Luis Buñuel*. New York, A. S. Barnes & Co., 1973.
- CASALDUERO, Joaquín, *Vida de Galdós*. Madrid, Gredos, 1970.
- CESARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde la butaca*. Prólogo de Carlos Fuentes. Barcelona, Anagrama, 1976.
- CONDESA DE A\*, *La mujer en la familia*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1907.
- CORREA, Gustavo, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid, Gredos, 1977.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1968 (Libro de Bolsillo # 136).
- EVANS, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Barcelona, Paidós, 1998 (Comunicación Cine # 96).
- DUBY, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, tomos VIII y IX. Madrid, Taurus, 1993.
- DURGNAT, Raymond, *Luis Buñuel*, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, 1976.
- FREUD, Sigmund, "Metapsicología", en *Obras completas*, tomo II. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- FREUD, Sigmund, "Una teoría sexual. Las aberraciones sexuales", en *Obras completas*, tomo II. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- FROMM, Erich, *El arte de amar (Una investigación sobre la naturaleza del amor)*. Trad. de Noemí Rosenblatt. 8ª edición. México, Paidós, 1986. (Paidós Studio # 7).
- FROMM, Erich, *El miedo a la libertad*. Trad. de Nino Germani. Buenos Aires, Paidós, 1974. (Biblioteca del hombre contemporáneo # 7).
- FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual*, vol. 3, "La época burguesa". Trad. de José Luis Gil Aristu. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- GARCÍA VALDECASAS, Alfonso, *El hidalgo y el honor*, 2ª edición. Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- GULLÓN, Germán, *La novela del siglo XIX. Estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.
- GURMÉDEZ, Carlos, *Crítica de la pasión pura*, 2 tomos. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989.

- KLOSSOWSKI, Pierre, *et al*, *El pensamiento de Sade*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- LAFFITTE, María, *La mujer en España, 1860-1960*. Madrid, Aguilar, 1960.
- MARCO, Concha de, *La mujer española del romanticismo*, 2 tomos. León, Club Everest, 1969.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, *La burguesía conservadora*. Madrid, Alianza Alfaguara, 1973.
- MASLOW, Abraham, *La personalidad creadora*. Barcelona, Kairós, 1990.
- MICHELET, Jules, *La mujer*. México, Trad. de Stella Mastrangelo. Fondo de Cultura Económica, 1992. (Col. Popular # 294).
- MONTERO PAULSON, Daría, *La jerarquía femenina en las obras de Galdós*. Madrid, Pliegos, 1988.
- ONTAÑÓN, Paciencia, *El Donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*. México, UNAM, 1993 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas # 21).
- PALMADE, Guy, *La época de la burguesía*. Madrid, Siglo XXI, 1976, (Historia Universal Siglo XXI # 27).
- PÉREZ TURRENT, Tomás, y José de la Colina, *Prohibido asomarse al interior*. México, Arte e Imagen, 1996.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, y Jean Laplanche, *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1993.
- PRESTON, Paul, *Las tres Españas del 36*. Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio, *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- RONY, Jerome-Antoine, *Las pasiones*. Trad. de Adolfo A. De Alba. México, Diana, 1966.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente*. Trad. de Antoni Vicens. 7ª edición. Barcelona, Kairós, 1997.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Madrid, autobiografía*. Madrid, Aguilar, 1949.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*. 2ª edición. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994 (Signo e Imagen/Cineastas # 4).
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid, Gredos, 1970.
- SUE, Roger, *El ocio*. 2ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (Breviarios, # 324)

VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona, Seix Barral, 1989.

#### ARTÍCULOS:

ALONSO IBARROLA, José María, "Don Benito Pérez Galdós y el cine". *Cuadernos Hispanoamericanos* # 250-252. Madrid, 1970-1971.

ARRUFAT, Antón, "Del discurso sumergido a la imagen fílmica". Conferencia presentada en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas, 1997.

BIKANDI-MEJÍAS, Aitor, "El deseo en *Tristana* (film y novela)". *Anales Galdosianos* # 23. Ontario, Queen's University, 1988.

BURRUL, Carlos, "Buñuel y el Marqués de Sade: las cadenas de la imaginación". *Revista Minotauro* # 2, Madrid, Junio 1999.

FUENTES, Víctor, "Buñuel y Galdós por una visión integral de la realidad". *Cuadernos hispanoamericanos* # 385. Madrid, Julio 1982.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, "Galdós y el krausismo español". *Nueva Revista de Filología Hispánica* # 22. México, 1983.

LIVINGSTONE, Leon, "The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*". *Anales Galdosianos* # 7. University of Pittsburgh, 1972.

MILLER, Beth, "La *Tristana* feminista de Buñuel". *Diálogos* 60. México, El Colegio de México, 1974.

MIRÓ, Emilio, "Tristana o la imposibilidad de ser". *Cuadernos Hispanoamericanos* # 250-252. Madrid, 1970-1971.

SCHMIDT, Ruth, "*Tristana* and the Importance of Opportunity". *Anales Galdosianos* # 9. University of Pittsburgh, 1974.

SMITH, Gilbert, "Galdós, *Tristana*, and Letters from Concha Ruth-Morell". *Anales Galdosianos* # 10. Austin, University of Texas, 1975.

ZURIGUEL PÉREZ, Carlos, "Los impedidos físicos en el cine de Luis Buñuel". *Seminario: La obra de Luis Buñuel*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

#### FILMOGRAFÍA:

*DER MÜDE TOD (Tres luces)*. Dirección: Fritz Lang. Argumento y guión: Fritz Lang, Thea von Harbou. Fotografía: Fritz Arno Wagner. Intérpretes: Lil Dagover, Bernhard Goetzke, Walter Janssen. Producción: Erich Pommer, Alemania, 1921

*SUSANA*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Manuel Reachí. Guión: Luis Buñuel, Jaime Salvador, Rodolfo Usigli. Fotografía: José Ortiz Ramos. Intérpretes: Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Luis López Somoza, Matilde Palou. Producción: Fidel Pizarro, México, 1950.

*SUBIDA AL CIELO*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Manuel Altolaguirre. Guión: Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, Juan de la Cabada, Lilia Solano Galeana. Fotografía: Alex Philips. Intérpretes: Lilia Prado, Esteban Márquez. Producción: Manuel Altolaguirre, María Luisa Gómez Mena, México, 1952.

*ENSAYO DE UN CRIMEN*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Basado en la novela homónima de Rodolfo Usigli. Guión: Luis Buñuel, Eduardo Ugarte. Fotografía: Agustín Jiménez. Intérpretes: Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Rita Macedo, Ariadne Welter. Producción: Alfonso Patiño Gómez, México, 1955.

*NAZARÍN*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Fotografía: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo. Producción: Manuel Barbachano Ponce, México, 1958.

*VIRIDIANA*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Fotografía: José F. Aguayo. Intérpretes: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano. Producción: Gustavo Alatriste, Pere Portabella, España, 1961.

*BELLE DE JOUR (Bella de día)*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Basado en la novela homónima de Joseph Kessel. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Fotografía: Sacha Vierny. Intérpretes: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Geneviève Page, Francisco Rabal. Producción: Robert Demollière, Robert Hakim, Raymond Hakim, Francia, 1967.

*TRISTANA*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Fotografía: José F. Aguayo. Intérpretes: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Jesús Fernández. Producción: Joaquín Gurruchaga, Eduardo Ducay, Francia-España-Italia, 1970.

*CET OBSCUR OBJECT DU DÉSIR (Ese oscuro objeto del deseo)*. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Basado en la novela *La femme et le pantin (La mujer y el pelele)* de Pierre Louÿs. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Fotografía: Edmond Richard. Intérpretes: Fernando Rey, Ángela Molina, Carole Bouquet. Producción: Serge Silberman, Francia, 1977.